

OS DOMÍNIOS DO SIGNO IDEOLÓGICO EM A PENA E A LEI DE ARIANO SUASSUNA

Rivaldete Maria Oliveira da Silva¹ (UFPB/PROLING/UNIPÊ)
rivaldete.silva@bol.com.br

1 INTRODUÇÃO

A comunicação propõe uma reflexão sobre os domínios do signo ideológico com base nos fundamentos da teoria dialógica da linguagem de Bakhtin/Volochínov (2009), Bakhtin (2008, 2010) e Voloshinov (1993[1926]), a partir das orientações valorativas estabelecidas no gênero teatral para encenação e nas falas das personagens, tomando-se como *corpus* de análise a peça *A pena e a lei* de ariano Suassuna.

Para a compreensão do signo ideológico, esse fenômeno de natureza social, que reflete e refrata uma realidade, enfatiza-se a natureza dialógica da consciência, que se concebe como natureza dialógica da própria vida humana. Por esse norte, levamos em conta a noção de responsividade que, na relação eu-outro, é constituída por valores da vida real, valores artísticos, valores políticos e valores sociais.

Nesse plano da responsividade, a elaboração de um gênero artístico envolve um longo material sócio-histórico, aberto, livre, capaz de focar aspectos políticos e econômicos através de julgamentos, acentos e fatos presumidos. A arte literária, assim é concebida como um ato enunciativo, constituindo-se como o resultado de um processo de interação entre o autor e o herói, tendo o contemplador numa posição especial que determina o estilo e o intuito do querer dizer do locutor, razão pela qual não se pode reduzi-la a apenas um exercício de teor linguístico isolado, pelo contrário, "[...] ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação" (VOLOSHINOV, 1993 [1926], p. 4).

Desse modo, o gênero teatral se ancora nos aspectos sociodiscursivos do signo ideológico, cuja dimensão valorativa provém de uma forma de comunicação estética, em que os acentos apreciativos e as entonações estão impregnados do dito e não dito bem como do verbal e do extraverbal.

A pesquisa se realiza pelo método dedutivo de abordagem qualitativa, refletindo sobre a palavra pelas suas propriedades, privilegiando sua atuação no gênero discursivo enquanto elemento significativo da língua (dicionário), enquanto materialidade discursiva de todo processo comunicativo com as possibilidades de significar e de estabelecer uma apreciação social. Entender essa questão significa realizar uma meta-análise para determinar a relação dos signos com os sentidos que carregam, com suas entonações e avaliações e seus posicionamentos valorativos. Só a compreensão pode registrar essa profunda relação, não por um método fixo ou regras de uso de linguagem, mas por contextos devidamente situados, por aspectos assistemáticos, abertos, livres, inacabados, vistos em categorias como estilo, gêneros, unidades de comunicação, escolha da palavra como signo, ou seja, contextos mediados pelas faces sistemáticas da linguagem em uso.

A escolha do drama, entre as produções do autor, deve-se à retomada de formas discursivas do mundo popular nordestino e à presença dessas formas no universo social do autor, condição essencial, dentro de uma concepção dialógica do discurso, para que se compreenda uma determinada obra de arte em sua inter-relação com outras atividades de

¹Doutoranda em Linguística pela UFPB/PROLING e pesquisadora do Grupo de Estudos em Linguagem, Enunciação e Interação/GPLEI da UFPB.

linguagem. Assim, contribui-se para a compreensão do signo ideológico nos estudos de gêneros discursivos literários destinados à encenação.

2 O SIGNO IDEOLÓGICO NA COMUNICAÇÃO

O signo ideológico, na comunicação artística, deve ser compreendido como objeto constitutivo da consciência humana necessário à construção dos sentidos e intenções de um texto dado em qualquer esfera da comunicação, no caso, a esfera comunicativa de domínio artístico, o teatro. Para Bakhtin/Volochínov (2009), o signo ideológico funciona como um fragmento material da realidade que a refrata, é veículo da ideologia e segue os atos de compreensão da vida em sociedade.

Em *Discurso na vida e discurso na arte*, Voloshinov (1993 [1926]) já evidencia a necessidade de um método sociológico para a compreensão, criação e análise da obra de arte. Seria a busca de uma definição para o signo na poética literária. Um método, nessa força da expressão, não se organiza como um modelo engendrado, mas pelos fundamentos do dialogismo e da alteridade. Assim, o texto oral ou escrito, visual ou encenado, independentemente de qualquer forma de organização, representa um emaranhado de signos produtor de sentidos no discurso.

A arte literária, por essa dimensão, é concebida como um ato enunciativo, constituindo-se como o resultado de um processo de interação entre autor e herói, tendo o contemplador em uma posição especial que determina o estilo, razão pela qual não se pode reduzi-la a apenas um exercício de teor linguístico isolado: “Ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação” (VOLOSHINOV, 1993 [1926]).

As avaliações não são fixas, eternas, são reavaliadas, estão fundadas em um solo comum, compartilhado e assentadas em uma base social. Nada permanece estável nesse processo, pois a parte significativa da língua é absorvida pelo tema, que ressignifica a palavra na realidade concreta. A parte presumida da palavra é sempre extratextual, emergindo sempre das intenções valorativas de quem elabora e de quem ouve o enunciado.

Desse ângulo, a tese bakhtiniana coloca o signo como um instrumento ideológico exterior à consciência individual, discute o lugar da linguagem na relação entre as infraestruturas e as superestruturas e busca uma síntese dialética para estes fenômenos situados em planos diferentes, por meio dos atos enunciativos nos mais diversos domínios da organização social.

2.1 Palavra e contrapalavra: suas entonações e avaliações

Na análise de um texto teatral, é preciso entender a palavra em todas as situações de cena, verificando-se o dito e o presumido, o explícito e o implícito, o verbal e o extraverbal, a falta e o excesso em seu nível estável e adaptável, sem separar a orientação linguística de seu conteúdo ideológico. Não havendo essa essência inseparável da forma com a compreensão, há apenas um *corpus* de monólogos mortos, estruturas pertencentes ao uso da língua, desvinculada da compreensão ideológica ativa.

Essa reflexão determina que toda palavra implica ideologia, segue os atos de compreensão e interpretação da vida humana e preenche qualquer função ideológica, seja de ordem estética, científica ou moral, permitindo ao homem constituir-se em permanente relação com o outro, enquanto um ser inacabado, estabelecido no processo dialógico.

Com essa condição, é preciso que os sujeitos estejam devidamente constituídos numa situação real de diálogo, porque “compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 137, grifos dos autores). O sentido do

discurso se ajusta às reações imediatas do ouvinte, passa de um a outro num intercâmbio respondente, em uma relação em que a compreensão não depende somente da intenção de quem enuncia em um contexto, mas de todo repertório de quem ouve. Essa inter-relação implica dizer que todo sentido se multiplica cada vez que uma palavra é pronunciada ou escrita, tornando a língua viva, dinâmica e pronta ao diálogo através dos signos numa situação contínua de interação.

Desse modo, para que exista signo, torna-se necessário que se tenha um objeto ou fenômeno físico. Na realidade,

Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 33).

Pesquisar a palavra como signo ideológico é tomá-la como materialidade e verificá-la no contexto, extrapolando a estrutura do sistema da língua a fim de alcançar a sua discursividade, os seus sentidos socialmente construídos. É o signo ideológico definido pela sua história e historicidade, pelas relações de produção do discurso, pelos registros das mudanças sociais, pela estrutura sociopolítica, pelas realizações concretas de sentido da língua em uso e pela ideologia.

Assim, quem escreve seleciona palavras do contexto da vida, por sua vez, essas palavras vêm impregnadas de julgamentos, situações e orientações valorativas que só acontecem no ato concreto da comunicação.

Nessa perspectiva,

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou apreciativo, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 137).

Essa inter-relação vai muito mais além, a palavra significa tanto pela forma como foi pronunciada quanto pelo seu conteúdo extraverbal. Só assim podemos compreender o seu verdadeiro sentido. Só a compreensão pode registrar esta profunda relação, não por um método fixo ou regras de uso de linguagem, mas por contextos devidamente situados, por aspectos assistemáticos, abertos, livres, inacabados, vistos em categorias como estilo, gêneros, unidades de comunicação, escolha da palavra como signo, mediados pelas faces sistemáticas da linguagem.

Nessa diretriz, há de se considerar a palavra sob três aspectos: *palavras da língua*, *palavras alheias* e *minha palavra*, pois a expressão de uma palavra “[...] nasce no ponto do contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real, contato esse que é realizado pelo enunciado individual” (BAKHTIN, 2010, p. 294). Vista assim como enunciado, ela não se limita a refletir determinada situação, pelo contrário, completa o sentido de toda expressão, funciona como um elemento condutor de sentido no interior das relações sociais. Em relação ao primeiro aspecto, as palavras estão virtualmente no sistema da língua, não pertencem a ninguém, em nada valorizam “[...] por isso servem igualmente bem a quaisquer juízos de valor, os mais diversos e contraditórios, a quaisquer posições valorativas” (BAKHTIN, 2010, p. 296). Nos dois últimos aspectos, a palavra é expressiva, atua como expressão de certa posição valorativa do homem como o escritor, o pai, o mestre, enfim,

alguém que verbaliza as obras de arte, as ciências, a política. A expressão dialógica de que a palavra se reveste ou é uma expressão típica de gênero ou o eco de uma expressão individual alheia.

Uma mudança nesse acento apreciativo da palavra implica um novo sentido, uma nova posição constituída diante do outro e do próprio discurso. Em qualquer esfera comunicativa, a palavra se institui por seus horizontes valorativos como avaliações, posições, acentos, entoações e julgamentos e por seus horizontes ideológicos, adquirindo reflexos e interpretações da realidade social e cultural. Esses horizontes se realizam, entre interlocutores, por meio de entoação expressiva, recursos discursivos, fraseológicos, gramaticais e textuais.

Bakhtin (2010) estabelece três tipos de entonação: 1) a gramatical, própria da estrutura da língua, marcada pela explicação, demarcação ou enumeração; 2) a narrativa, exclamativa ou exortativa, fixada no encontro da entonação gramatical com a entonação do gênero e; 3) a entonação expressiva, presente no todo do enunciado enquanto gênero discursivo. Não há, nesse conjunto, um locutor com uma palavra primeira, mas com palavras já enunciadas, que se cruzam e se encontram numa determinada situação, num determinado lugar. É isso que constitui o discurso do outro dentro de um enunciado completo.

Vista por este ângulo, a entonação é um recurso que a palavra carrega em si para relacionar-se ao tema, é um traço que a determina como enunciado completo e não existe fora desse enunciado, seja em maior ou menor grau. Por ela, compreendem-se os conceitos e os juízos abstratos. Desse modo, para uma palavra enquanto unidade da língua tornar-se um enunciado é preciso que ela receba um acento avaliativo pela entonação expressiva, inerente à comunicação discursiva.

2.2 O signo ideológico no gênero discursivo

Ao tratar do signo no contexto do gênero, Bakhtin (2010) enfatiza que toda palavra se organiza dentro de um determinado gênero discursivo numa situação de interação verbal. Nesse processo, o locutor elabora seu enunciado e espera uma resposta, que se constitui em uma compreensão responsiva ativa do outro, ele expõe o que deve ser dito, considerando o interlocutor ou os interlocutores e o contexto do ato de comunicação.

Assim, os gêneros se constituem como tipos de enunciado, construídos em cada esfera de uso da língua. Se a palavra adquire peculiaridade própria de enunciado:

Quando escolhemos as palavras, no processo de construção de um enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua, em sua forma neutra *lexicográfica*. Costumamos tirá-las de *outros enunciados*, e, antes de tudo, de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo; conseqüentemente, selecionamos as palavras segundo a sua especificação de gênero (BAKHTIN, 2010, p. 292-293, grifos do autor).

Qualquer mudança, nesse processo, gera também uma mudança de gênero. Por esta razão, deve-se afirmar que os gêneros são formas de enunciado, que funcionam como elos na cadeia complexa, contínua, e infinita da comunicação, estabelecendo relações dialógicas com outros enunciados, mantendo, no seu horizonte, a orientação para uma resposta ativa do outro.

Bakhtin/Volochínov (2009) fazem a distinção, quer na forma oral ou escrita, entre gêneros *primários* (ou livres), quando constituídos por aqueles da vida cotidiana que mantêm uma relação imediata com as situações em que estão produzidos (linguagem familiar, linguagem das reuniões sociais, bilhetes, réplicas de diálogos) e *secundários* (de segundo), constituídos principalmente na escrita, quando inseridos nas circunstâncias de uma troca

cultural, de teor artístico, científico, sociopolítico e representam uma estrutura mais complexa, mais *evoluída* como os discursos literários, ideológicos e científicos.

Em situações típicas de comunicação, os elementos constitutivos do gênero devem ser especificados pelo tema (o conteúdo no momento da enunciação), pela forma de organização textual (construção composicional) e pelos recursos linguísticos (o estilo, o próprio gênero). Enquanto elementos determinados por estas três dimensões, os gêneros se organizam pelo contexto linguístico-textual e pela sua dimensão social, que inclui o tempo e o espaço da ação comunicativa, a sua situação de interação e a sua orientação valorativa.

Nesse sentido,

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Em outras palavras, da mesma forma que são inesgotáveis as possibilidades da atividade humana, também os são os gêneros discursivos, pois se multiplicam e diferenciam-se cada vez utilizados para atender a uma situação social de interação. Assim, “os gêneros se concretizam materialmente em textos, mediante o discurso; sua concretização se dá a partir da escolha da forma de composição, do tema e do estilo [...]” (SOBRAL, 2009, p. 129). Diante dessa possibilidade, o gênero teatral também deve ser visto como um conjunto de práticas discursivas que extrapola a arquitetônica dos estudos literários e reflete todo um materialismo histórico cultural de uma época, um autor ou uma situação social.

Segundo Santos (2008, p. 105),

Mesmo sabendo que as devidas diferenças entre o gênero discursivo e o gênero literário devem ser respeitadas, não se pode negar que possuem aspectos comuns, pois, partindo-se da ideia de interação sociodiscursiva, o texto teatral se mostra exemplar, na medida em que pressupõe a presença de um leitor na completude do seu sentido.

Com essa amplitude conceitual, o que se torna verdadeiramente relevante não é o critério técnico para definir e classificar os gêneros e seus campos de ocorrência, mas analisá-los conforme as esferas de circulação, os elementos constitutivos, seus sujeitos, interesses em disputa ou atividades envolvidas.

Esta habilidade permite o diálogo dos enunciados de outrem com os de quem escreve, tendo em vista sempre um destinatário, de modo que não há enunciados isolados. Em outros termos, os enunciados estão sempre envolvidos entre si, de forma que a experiência discursiva individual se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros.

3 A PENA E LEI: entre o instrumento e o ato

O drama *A pena e a lei* de Ariano Suassuna (1975), tomado, aqui, como objeto de análise, tem seu processo de escritura baseado no entremês para mamulengo de 1951, *Torturas de um coração* ou, *Em boca fechada não entra mosquito*, gênero discursivo, que se compõe de um único ato de cunho popular, bem característico das peças religiosas do século XII.

Conforme Silva (1994), seu cenário é Taperoá, cidade do interior paraibano que funciona como signo ideológico de três sentidos principais: representação de pequena cidade

sertaneja, conservadora dos costumes e tradições; afirmação do caráter regional da obra bem representativo do Nordeste; e interferência biográfica do autor, já que a cidade faz parte de sua história pessoal, onde passou a infância e estudou as primeiras letras convivendo com “[...] o sertão seco, alto, áspero e pedregoso dos cariris velhos da Paraíba do Norte” (SUASSUNA, 1976, p. XV).

A composição da peça divide-se em três atos, respectivamente, denominados “A Inconveniência de Ter Coragem”, “O Caso do Novilho Furtado” e “Auto da Virtude e da esperança”. Por esse espaço, desfilam tipos representativos da vida social sertaneja como o mamulengueiro, o amarelo esperto, o retirante, o tocador de pífano, além de outros tipos sociais como o padre, o policial, a prostituta e o patrão explorador, que encarnam as faces da realidade social pelos traços físicos, psíquicos e morais. Desse modo, constata-se a preocupação de Suassuna (1975) em retratar tipos que estejam relacionados ao seu mundo, a sua cultura, e a sua história.

O processo interdiscursivo da história, que vai do texto popular ao entremez e do entremez à peça valoriza a maturidade do autor no ato de sua criação ao reunir cordel, literatura oral, teatro popular e cantoria até a constituição do texto definitivo. Toda essa inter-relação constitui-se em formas determinantes com que o autor constrói o seu inventário artístico sempre aberto às influências dos diversos domínios da cultura, do mundo e da vida.

Em *A pena e lei* tudo é estabelecido engenhosamente, desde a escolha das personagens às articulações dos atos, condensando o linguístico, o ideológico e o cômico para que a temática da vida se revele através das fragilidades humanas. Para isso, as rubricas são acompanhadas de variadas indicações cênicas esclarecedoras das falas das personagens, a fim de alcançar um campo de múltiplos sentidos, pelas múltiplas vozes em permanente interação.

Os gestos, por exemplo, tornam-se signos no espetáculo, pois andar como boneco representa um acento apreciativo sobre a imperfeição dos homens, abaixar ou desaparecer dentro da lona no palco representa uma forma gestual que indica sair de cena ou ficar com medo, conforme a situação engendrada pelas personagens no diálogo. Senão vejamos:

Marieta – “Ai!

(arreia com medo, Benedito vai abaixando a voz à medida que o Cabo se aproxima, e, ao mesmo tempo, vai entrando numa canção para disfarçar (SUASSUNA, 1975, p. 49).

Esse movimento gera tensão entre as personagens que disputam o amor de Marieta (Benedito e Cabo Rosinha), fazendo com que o interlocutor desate em gargalhadas, haja vista a situação embaraçosa que se apoia no discurso entre o xingamento e o disfarce. Benedito, na sua atuação, subverte o sentido do texto ao gosto do falar do povo com trocadilhos e entoações que acentuam defeitos comuns do homem como a mentira, a malícia, a hipocrisia e a maldade.

No texto final, a comunicação artística envolve texto, mímica, improvisação, tradição oral e diferentes escrituras para produzir um discurso multivocal, específico da recriação do autor, que nos dá um horizonte social, recuperando contextos históricos e regionais por enunciados concretos, presumidos e verbalizados.

Do que foi argumentado, deduz-se que *A pena e a lei* tem como maior preocupação as fraquezas humanas diante da existência, em outros termos, o homem com seus procedimentos e seu agir em relação ao outro, na condição de sujeito respondível e responsável, dentro de um processo dialógico em que infinitas vozes se atualizam e se confrontam.

3.1 A palavra na estrutura composicional do gênero e no estilo do autor

As orientações determinadas pelo autor da peça para a apreensão das particularidades de uso da palavra nesse fenômeno de linguagem vão além de seu grau de firmeza ideológica, buscam as dimensões da palavra na literatura, a multivocalidade, a interdiscursividade e o estilo com suas fronteiras, seu contexto narrativo, a posição do narrador, enfim, toda orientação que delimite o contexto sócio discursivo do texto.

Do ponto de vista da estrutura composicional, esse gênero teatral firma-se como um drama cômico de maior grandeza por ser construído a partir de outros gêneros como a *Commedia dell' Arte*, a música popular nordestina, o mamulengo e o cordel, todos estabelecidos na corrente dialógica do discurso.

O primeiro ato, construído em uma única cena, inclui uma introdução em que as personagens, caracterizadas como marionetes, apresentam-se no palco ao som de um terno de tambores e pífano, instrumentos “[...] que tocam ritmos acentuadamente nordestinos como o xaxado e o baião” (OLIVEIRA, 2010, p. 153). A cena é iniciada pelos locutores Cheiroso e Cheirosa, personagens fundamentais que se comunicam com o público em estilo pomposo e eloquente, semelhante ao utilizado em pregões de feira e espetáculos populares (mamulengo), anunciando a peça e determinando o gênero a que ela pertence:

Cheiroso – Atenção respeitável público, vai começar o espetáculo! [...]
Cheirosa – Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do Universo! [...]
Cheiroso – O incomparável drama tragicômico em três atos!
Cheirosa – A excelente farsa da moralidade!
Cheiroso – A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...
Cheirosa – *A pena e a Lei*. (SUASSUNA, 1975, p. 32-34).

Com essa posição, a peça é um gênero que se organiza pelo contexto linguístico-discursivo e pela dimensão social, que inclui o tempo e o espaço da ação comunicativa. É espetáculo músico-teatral, drama tragicômico, facécia de caráter bufonesco, enfim, *A pena e a lei*, mescla de auto, sátira de costumes, mamulengo e farsa. No dizer de Malgadi (1975, p. 20), “[...] uma súplica do teatro.” Registro de fontes populares, regionais e religiosas aliado ao erudito, ao visual, ao sonoro e ao cômico.

O segundo ato também se inicia com o toque de um terno de pífano. As personagens se apresentam em um meio termo entre boneco e gente com gestos mecanizados, grosseiros e desgraciosos. Intitulado de “O caso do novilho furtado,” esse ato assemelha-se ao ato anterior com a entrada dos narradores Cheiroso e Cheirosa, que esclarecem, através do diálogo, a razão pela qual as personagens devem imitar bonecos:

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. Tire o mamulengo, Cheirosa!
(SUASSUNA 1975, p. 88)

No dizer do próprio autor, a história foi escrita com a intenção dialógica de se reportar ao teatro de mamulengo. Eles saem de cena, à medida que um pano se abre com um cenário simples, simulador de uma delegacia.

O terceiro ato, denominado “Auto da virtude da esperança,” possui a mesma introdução dos atos anteriores, mas leva Cheiroso ao palco no papel de Cristo que, numa perspectiva sociointerativa, julga os homens e, por eles, é também julgado. Nesse ato, as personagens não são mais caricaturas de boneco, mas gente que interage, envolve-se nas relações sociais, dá um tom apreciativo às suas falas, engana e é enganada, explora ao tempo

em que é explorada até o dia do julgamento final. Elas morrem em sequência, obrigando-se cada morto a relatar o falecimento do anterior em tom paródico da linguagem médica:

- Joaquim – Você, que estava em Taperoá quando eu cheguei, sabe me dizer se eu morri?
- João – Morreu.
- Joaquim – Morri de quê?
- João – Morreu de fome, Joaquim.
- Joaquim – De fome? Que morte mais besta! Que morte sem imaginação?
- João – Você já viu retirante morrer de outra coisa?
- Joaquim – É, mas eu bem que podia ter tido uma morte mais elegante!
- João – Você queria bem uma morte por cansaço intelectual?
- Joaquim – Era! Cansaço intelectual, angústia, uma coisa assim!
- João – Pois não tem conversa não, morreu foi de fome!
- Joaquim – Mas não me deram comida no posto homem?
- João – O mal foi exatamente esse. O íntimo de suas entranhas, chamejante e calcinado, recebeu a presença alimentar, e, quando o primeiro resquício passou pelo piloro, houve um dramático apelo, que, partindo do fígado, teve incrível ressonância, desde o interior das arcadas superciliares à anfractuosidades mais resistentes da cintura pelviana, a chamada *pélvis anfracta*. O sistema ósseo sofreu uma contração aguda e povoada de vibrações, os pulmões se contraíram, expelindo a seiva da vida que caminha em suas artérias, e, antes que lhe prestassem qualquer socorro, você esticou a canela.
- Joaquim – Estiquei!... (SUASSUNA, 1975, p. 187-189)

Sem enveredar pelos recursos cômicos, já que o recorte proposto se preocupa com o signo ideológico no contexto, torna-se impossível não observar o uso da palavra de forma irônica para ridicularizar a linguagem científica. A comicidade reside na transferência dos signos utilizados no diagnóstico médico para os dizeres da personagem da peça, que, praticamente, constrói um laudo pericial sobre a morte de Joaquim.

Apesar da *causae-mortis* ser extremamente séria, objeto de reflexão de toda uma estrutura social, para a personagem, é “morte sem imaginação”, uma vez que o fato de morrer de fome é visto como um problema comum no mundo sertanejo, em face das circunstâncias climáticas e sociais que afetam as camadas mais pobres daquela população. Morrer de fome é fato cotidiano em regiões que vivem da mão de obra braçal, da produção rural escassa e da imprevisível regularidade das chuvas. Logo, essa forma de morrer representa uma “morte besta”, sem elegância, sem novidade, morte em vida, morte associada à própria situação dos indivíduos, que, por outro lado, vivem sem direito a uma vida digna por consequências de planos governamentais e das consequências da seca.

Por outro lado, “morte por cansaço intelectual” implica estar bem alimentado, ter condições de igualdade social para ir à escola, ter saúde e alimentação, dentro de uma organização sociopolítica mais justa, sem a desenfreada exploração do homem pelo próprio sistema.

Essa movimentação do signo ideológico também se encontra na *causae-mortis* de outras personagens para sublinhar os aspectos trágicos da vida pelos acentos apreciativos dos fatos cotidianos que são subvertidos a fim de provocar um efeito risível na encenação, pois Vicentão morre de desgosto, porque levou seis balas no pé do ouvido e uma facada no coração; Benedito morre de raiva, por sentir os sintomas da morte; Pedro morre de nervoso, ao saber que sua morte foi provocada por “edema de caminhão;” Padre Antônio morre de

susto, com medo da própria morte; e João morre de agonia, por ter caído bêbado com a cara virada para o sol no meio da estrada.

Quanto ao estilo, deduz-se *A Pena e a Lei* é uma representação interdiscursiva das múltiplas manifestações da cultura regional em seus diferentes gêneros como o mamulengo, o cordel, os entremeses, a xilogravura e a música popular nordestina nos ritmos do galope, do martelo, do xaxado, da embolada, da sextilha e do baião.

Nela, várias vertentes temáticas se fundem em múltiplas linguagens. A cultura do povo se instala pela reescritura nas bases eruditas. Sua história reproduz, mediante o discurso de um outro, a personagem, figuras míticas e místicas, ditados populares, trocadilhos, expressões regionais, ecos sonoros, intenções cômicas, ironias e obscenidades. Seu espaço coloca em cena gente simples, do povo (loucos, bêbados, mentirosos, espertos, tolos, vilões, avaros e personalidades típicas do cotidiano).

As apreciações valorativas e o conteúdo temático de cada enunciação são suscitados pelas réplicas dos heróis e pelas rubricas indicativas de cena, onde o discurso do narrador e a articulação dos gêneros formulam uma unidade básica de composição plurissignificativa e contextual. Essa cumplicidade discursiva da composição torna-se viável pela intenção estética do próprio gênero, que se estrutura pelo recurso da leitura em voz alta.

A palavra como signo ideológico, nesse contexto, representa o eixo principal da interdiscursividade, é o meio em que cada personagem se apresenta de forma irrestrita e completa na interação verbal, bem como oferece amplas possibilidades de sentido para que se compreendam os dizeres do homem em qualquer situação específica de comunicação.

3.2 Posicionamentos valorativos a partir das falas das personagens

A construção de *A pena e lei* reafirma o processo de recriação de Ariano Suassuna já verificado em *O auto da compadecida* com intensa interdiscursividade entre recursos cênicos e oralidade, teatro medieval e religiosidade. Os primeiros posicionamentos valorativos da peça se iniciam com os diálogos de Cheiroso e Cheirosa, personagens fundamentais que abrem e encerram os atos dialogando com o público:

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 musico-teatral do universo!

Cheiroso – O presente presépio de 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 desafiá-las! (SUASSUNA, 1975, p. 32-33).

A transgressão principal a que Cheiroso se refere, tomando-a como forma de desafio, representa a liberdade de criação artística do próprio autor que não carrega moldes estabelecidos para as falas de suas personagens nem para suas representações, explorando elementos da arte circense como os diálogos curtos e a musicalidade que acompanham o narrador em interação com o público, a interdiscursividade com sua capacidade de transformar entremez em ato de peça e a integração de componentes como circo, mamulengo, folhetos, contos populares e fatos da cultura popular nordestina, todos estabelecidos na recriação do texto.

Outros acentos apreciativos estão relacionados ao contexto como a produção do cômico ao ser anunciado “o presépio da hilaridade teatral” e a preocupação com as atitudes humanas que necessitam de “leis e castigos” para serem disciplinadas. Essa dimensão valorativa é determinada por fortes vieses ideológicos vinculados à religiosidade e aos ditames de “normas e sanções” criadas para regular os homens.

Nesse sentido, essa é a grande preocupação da peça, mostrar que todos são humanos, razão pela qual ninguém está livre de erros nem do cometimento de pecados, tanto que todas as personagens no final do terceiro ato são submetidas ao julgamento final, chamadas a responder constitutivamente pela palavra, ou seja, pelo ato responsável de ser no mundo e de constituir-se em um processo de compreensão responsiva ativa.

O autor visualiza um posicionamento avaliativo em relação a sua criação ao responder aos comentários da crítica pelas vozes dos narradores:

Cheirosa - Pois vão dizer que você não tem 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 eu quero ver o que é que eles vão dizer!” (SUASSUNA, 1975, p. 141)

Aqui, fundem-se autor/narrador e narrador/personagem, pois a personagem Cheiroso é a voz do seu criador que fala à plateia ao tempo em que narra o discurso respondendo à crítica na posição de ator. Além dessa função, essa personagem, ao representar diversas vozes na peça, ela ridiculariza situações pela forma como trata a infraestrutura social precária e os males que arruinam o homem na sociedade.

Outras personagens como Vicentão e Benedito também apresentam juízos de valor sobre as estruturas econômicas e políticas:

Vicentão – Elas (as companhias estrangeiras) são muito poderosas, têm prestígio com o governo.

Benedito – 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 nos de dentro; os de dentro, nos fazendeiros; os fazendeiros, nos vaqueiros, os vaqueiros nos cavalos!

Vicentão – E os cavalos?

Benedito – Esses montam no chão: o que significa que um vaqueiro está somente dois graus acima do chão e um acima das bestas de carga! (SUASSUNA, 1975, p.153-154).

Estas falas revelam uma visão crítica do contexto social para o leitor ou o espectador diante dos esquemas geradores das diferenças de classes. É o signo refletindo e refratando a realidade. Por essa dimensão, o signo ideológico passa a ser entendido como produto social e verbal pelo caráter semiótico que lhe confere a capacidade de ganhar novos significados em contextos diversos.

Esse posicionamento valorativo da personagem Benedito na peça baseia-se no círculo vicioso da sociedade capitalista que se organiza em uma relação de padrões exploradores e empregados explorados. Ele expõe a esfera ideológica que separa cada vez mais os homens tanto pela desigualdade econômica como pela desigualdade cultural, na medida em que os

desfavorecidos, considerados “bestas de carga”, não têm acesso ao conhecimento para refletir sobre sua real condição, conseqüentemente, não enxergam a injustiça a que estão submetidos.

A partir destes acentos apreciativos nas falas das personagens, apreende-se que *A pena e a lei*, não se constitui, em nenhum momento, por um discurso neutro, ele está sempre carregado de ideologia pelos posicionamentos valorativos sobre os problemas regionais e nacionais.

Enquanto gênero discursivo, a escolha do gênero comédia na criação da peça representa ter coragem de invadir o ridículo dos homens, a fim de esbravejar injúrias aos defeitos institucionais e tratar conflitos sem perder a capacidade de produzir sentidos no domínio estético.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra como signo ideológico, presente nas falas das personagens de *A pena e a lei*, permite a leitura do gênero dramático pelos seus horizontes valorativos como avaliações, posições, acentos, entoações e julgamentos, dando-nos uma interpretação da realidade social e cultural. Enquanto unidade da língua, ela já vem carregada de sentido que se multiplica e se amplia na cadeia complexa da comunicação.

Por essa concepção, a identidade do signo ideológico realiza-se em um contínuo deslocamento do ato comunicativo na vida e na arte, mediante uma forma linguística ou não, desde que essa forma seja representativa da capacidade de significar, formando uma cadeia junto a outros signos, sem que seja possível interpretá-lo fora desse efeito de movimento constante no diálogo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M./ Valentim N.Volochínov. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Veira. 10. ed. São Paulo, Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010. p. 261-306.

MALGADI, Sábato. Auto da esperança. In: SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975. p. 9-20.

OLIVEIRA, E. Da feira ao palco: os gêneros musicais de *A pena e a lei*. In: **Graphos**. João Pessoa, v. 12, N. 1, Jun./2010. Disponível em: <periodicos.ufpb.br>. Acesso em: 24.08.2014.

SANTOS, J. O. O texto teatral enquanto gênero discursivo. In: **Interdisciplinar**. v. 6, nº. 6 - p. 93-108. Jul/Dez de 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_6/INTER6_Pg_93_108.pdf>. Acesso em: 20.08.2014

SILVA, Rivaldete. **Recursos cômicos em A pena e a lei de Ariano Suassuna: personagem e linguagem**. João Pessoa: FUNESC, 1994.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 2. ed. rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

VOLOSHÍNOV, V. P. **Discurso na vida e discurso na arte**: sobre poética sociológica. Tradução para uso didático de C. A. Faraco e C. Tezza. Circulação restrita. 1993 [1926]. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/artigo-volosh-bakhtin-discurso-vida-arte-pdf-d2482784>>. Acesso em: 17 out. 2011.