



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

TACYANA MUNIZ CALDONAZZO MORETTI

TRÁGICO E TRAGÉDIA EM *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, DE ARIANO SUASSUNA

Londrina
2011

TACYANA MUNIZ CALDONAZZO MORETTI

TRÁGICO E TRAGÉDIA EM *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora:
Profa. Dr^a Sonia Aparecida Vido Pascolati

Londrina
2011

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M845t Moretti, Tacyana Muniz Caldonazzo.
Trágico e tragédia em Uma mulher vestida de sol, de Ariano Suassuna /
Tacyana Muniz Caldonazzo Moretti. – Londrina, 2011.
88 f.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Suassuna, Ariano, 1927- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro
brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Tragédia – História e crítica – Teses.
4. Trágico – História e crítica – Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido.
II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

TACYANA MUNIZ CALDONAZZO MORETTI

**TRÁGICO E TRAGÉDIA EM *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*,
DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Dr^a Sonia Aparecida Vido Pascolati
UEL – Londrina - PR

Dr^a Adelaide Caramuru César
UEL – Londrina - PR

Dr. Diogenes André Vieira Maciel
UFPB – João Pessoa - PB

Londrina, 11 de abril de 2011.

A meu esposo, Adilson, por tornar possível meu sonho.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr^a Sonia Aparecida Vido Pascolati, pela chance a mim concedida, por ter acreditado em meu projeto e por todo o seu empenho como orientadora. Ela viabilizou a realização de meu sonho em tornar-me Mestre. Nem todas as palavras do mundo seriam suficientes para que eu pudesse expressar minha gratidão por ela.

À Professora Dr^a Adelaide Caramuru Cezar, por suas constantes e valiosas contribuições, desde a época em que eu ainda cursava sua disciplina como aluna especial, em 2008.

Ao professor Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, que também aceitou fazer parte da história de meu projeto e agraciou-me com sugestões fundamentais para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Ao professor Diógenes Maciel, por conceder-me a honra de compor minha Banca de Defesa, mesmo tendo de encarar tão longa distância.

À professora Dr^a Marilu Martens Oliveira, minha orientadora durante a especialização, por ter sido uma grande incentivadora para que eu ingressasse no Mestrado e, também, por ser um formidável exemplo de profissional em minha vida.

A minha família – meus pais, esposo, avó e irmã, pelo apoio incondicional, pelo incansável incentivo e, de modo essencial, pela paciência e compreensão que tiveram para comigo nos momentos mais difíceis desse percurso.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. **Trágico e tragédia em *uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna**. 2011. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa é analisar o texto dramático *Uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna, focando a estrutura da tragédia e os elementos trágicos. Suassuna classifica *Uma mulher vestida de sol* como tragédia, inserindo o casal de protagonistas em uma trama que os conduzirá à aniquilação. No entanto, chama atenção o fato de que a peça comporta marcas da fé cristã, a iniciar pelo próprio título, uma referência direta ao livro do Apocalipse. Os pontos de partida da pesquisa são as seguintes questões: qual o verdadeiro papel da fé cristã na obra? Os principais elementos da tragédia e do trágico encontram-se presentes no texto? É possível identificar o trágico e a tragédia por meio da análise dos signos teatrais? A partir da reflexão acerca dessas hipóteses, é possível compreender que a fé cristã não contradiz a proposta de tragédia do autor, pois ela figura na obra apenas como expressão de fé e cultura do povo nordestino. A análise realizada por nós permitem concluir que a estrutura da tragédia e as figurações do trágico em *Uma mulher vestida de sol* remetem a elementos presentes nas obras da Antiguidade Clássica. Compreende-se, assim, que Suassuna consegue levar, a um pedaço de terras nordestinas fictícias, em meio a uma disputa familiar, toda a universalidade e abrangência da tragédia e do trágico.

Palavras-chave: Tragédia. Trágico. Ariano Suassuna. Signos teatrais.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. **Tragic and tragedy in *uma mulher vestida de sol*, by Ariano Suassuna.** 2011. 88 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the dramatic text *Uma mulher vestida de sol*, by Ariano Suassuna, focusing on the tragedy structure and on the tragic elements. Suassuna classifies *Uma mulher vestida de sol* as a tragedy, inserting the couple of main characters into a plot that will lead them to the annihilation. Notwithstanding, it calls attention the fact that the play has marks of the Christian faith, beginning by the own title, a direct reference to Apocalypse book. The starting points of the research are the following questions: which is the real role of the Christian faith in the play? Are the main elements of tragedy and tragic present in the text? Is it possible to identify tragic and tragedy through the analysis of theater signs? From the reflection about these assumptions, it is possible to understand that the Christian faith does not contradict the tragedy of the author, because it appears in the text as an expression of faith and culture that belongs to a Northeast people. Our analysis leads to conclude that the structure of tragedy and tragic in *Uma mulher vestida de sol* sends to elements that are present in the plays of Ancient Greece. So, we can realize that Suassuna leads, to a fictitious patch in the Northeast of Brazil, in the middle of a familiar fight, all the universality and range of the tragedy and tragic.

Keywords: Tragedy. Tragic. Ariano Suassuna. Theater signs.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CONCEITO DE TRAGÉDIA	11
1.1 POSSÍVEL RECONFIGURAÇÃO DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO	23
2 RAÍZES DA TRAGÉDIA DE ARIANO SUASSUNA	30
2.1 O PAPEL DA FÉ NA OBRA	37
3 ANÁLISE DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO NA OBRA	44
3.1 O TRÁGICO	51
4 OS SIGNOS DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA	65
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	86
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	88

INTRODUÇÃO

Pesquisar a estrutura da tragédia e a presença do trágico em *Uma mulher vestida de sol* foi uma decisão que se deu por dois motivos: o primeiro se explica pelo fato de que, uma vez que Ariano Suassuna consagrou-se como dramaturgo graças ao gênero cômico, tornou-se estimulante investigar o gênero com o qual ele iniciou sua carreira – a tragédia. Talvez por ser considerada, pelo próprio autor, uma obra imatura, *Uma mulher vestida de sol* não recebeu a devida atenção no que concerne às pesquisas acadêmicas; é comum encontrar materiais teóricos sobre *O auto da Compadecida* ou *O romance da pedra do reino*, por exemplo; entretanto, pouco se fala sobre a primeira tragédia escrita por Suassuna, no ano de 1947. Apesar desse fato, vale considerar as palavras de Hermilo Borba Filho (2006, p. 17), o qual afirma a importância de *Uma mulher vestida de sol*, tanto pelos valores próprios que figuram na obra, quanto porque, historicamente, trata-se da primeira grande tragédia escrita no Nordeste. O segundo motivo que desencadeou a pesquisa é a curiosidade gerada pelo fato de que o dramaturgo paraibano foi capaz de unir duas temáticas aparentemente contraditórias em uma mesma obra: o trágico e a fé típica do sertanejo. Houve a necessidade, portanto, de se verificar como essa fusão foi realizada e se Suassuna, de fato, conseguiu aparar as arestas de uma mistura potencialmente perigosa para a construção de sua tragédia.

A proposta de trabalho, portanto, é analisar como Ariano Suassuna se utilizou de elementos da cultura nordestina e de sua visão peculiar daquele espaço geográfico, a fim de transformá-lo em um palco para tragédia, a exemplo de como, na Grécia Antiga, os tragediógrafos tomaram de empréstimo mitos e lugares e os utilizaram em suas obras. Portanto, algumas hipóteses devem ser levantadas: como o autor promove a harmonia entre o gênero trágico e a temática cristã de salvação? De que forma Suassuna insere elementos da cultura popular nordestina, como o Romanceiro e a fé, em uma peça trágica? De que maneira os signos teatrais corroboram para que a obra adquira um tom verossímil de tragicidade sem deixar de lado os traços do escritor, em sua construção fictícia de sertão?

O trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro aborda o conceito de tragédia desde a Grécia Antiga. O homem, outrora governado por um sistema teocêntrico, assiste ao surgimento da *pólis* e da democracia e, aos poucos, substitui esse regime inspirado nos desígnios divinos por um regime mais voltado ao

antropocentrismo. Tal transformação, por sua vez, conduz o ser humano, antes protegido e poupado de decisões graças à dominação divina, à confusão e ao receio de experimentar viver sob suas próprias escolhas e sofrer as consequências por seus atos. Dessa forma, nascem os heróis trágicos no teatro – personagens emprestados da mitologia grega, que simbolizam o conflito entre homens e deuses: o desejo daqueles em livrar-se das amarras divinas do destino, e a fúria destes diante da rebeldia dos mortais. São mencionados os principais autores de tragédias gregas: Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e a estética trágica segundo cada um. Ainda, são abordadas as principais características do trágico, baseadas, principalmente, na teoria de Albin Lesky: dignidade da queda; capacidade de comoção no espectador; sofrimento consciente; contradição inconciliável. Por fim, apresenta-se uma possível reconfiguração da tragédia e do trágico a partir do domínio do cristianismo no Ocidente: essa visão de fé, ao contrário da crença grega, na qual a aniquilação do sujeito representava seu fim irremediável, transforma a concepção de morte, uma vez que é por meio dela que o ser humano atinge a “vida eterna”. Dessa forma, a Idade Média adormece a tragédia e exalta a representação de autos e farsas, cujo intuito é catequizar, pregar os princípios cristãos. Entretanto, a tragédia não se apaga, mas reaparece sob outra roupagem: o homem trágico cristão não luta contra Deus, mas contra forças misteriosas inexplicáveis e não divinas – como a Fortuna, ou contra o próprio homem.

O segundo capítulo introduz a obra *Uma mulher vestida de sol* e aborda rapidamente o conceito de mito. Traça um breve paralelo entre os mitos utilizados pelos tragediógrafos gregos para escreverem as tragédias e os mitos da herança ibérica medieval presentes no Nordeste, reaproveitados por Suassuna para criar a obra em análise. O equivalente à mitologia grega, para a obra de Suassuna, seria o Romanceiro Ibérico e suas histórias que sobreviveram aos séculos e inspiraram a literatura de cordel e o Romanceiro popular. Também é abordado o universo sertanejo mitológico de Suassuna, bem como os primeiros contornos de um estilo que desembocaria no Movimento Armorial, mais de vinte anos após a criação de *Uma mulher vestida de sol*. Por fim, são apresentadas marcas da fé sertaneja na obra: as alusões ao cristianismo, desde o título da tragédia até as falas e ações dos personagens. O sertão criado por Suassuna em sua tragédia é feito de dor e desencanto; portanto, o ambiente se torna propício para se desenvolver personagens apegados à fé como forma de sobreviverem à falta de perspectivas.

O terceiro capítulo aborda a análise da tragédia e do trágico na obra em si. Identifica, na tragédia, a ocorrência da maldição familiar; do transcorrer do tempo, cuja duração é uma jornada de sol; da tensão constante; da peripécia e do reconhecimento. Ainda, demonstra de que forma o trágico adquire contornos, desde o amor impossível de Rosa e Francisco, que desequilibra a ordem e gera o conflito; o sofrimento consciente da protagonista, que perde seu esposo e vê-se diante da necessidade de fazer-lhe justiça, participando da morte do próprio pai; sua decisão de cometer o parricídio; sua outra decisão, de tirar a própria vida para, desta vez, fazer justiça ao assassinato do pai e unir-se, na morte, ao homem amado – o que também se constitui em seu infortúnio e aniquilamento; a catarse; e o restabelecimento da ordem.

O quarto capítulo revisita elementos da tragédia e do trágico apresentados nos capítulos anteriores, no entanto, sob a abordagem dos signos teatrais. São utilizados signos propostos por Tadeusz Kowzan, como palavra, tom, marcação, música, acessório e cenário; signos propostos por Patrice Pavis, como voz, música, espaço, tempo, ação, objeto e texto. O objetivo desse capítulo é demonstrar, mesmo diante da peça escrita e não representada, de que maneira os sistemas de signos do espetáculo se organizam para tornarem verossímil a representação trágica e, mais do que isso, como permitem ao leitor ou espectador reconhecer, na obra, marcas do estilo de Suassuna.

1 CONCEITO DE TRAGÉDIA

A tragédia é um gênero teatral criado na Grécia Antiga, e é durante os séculos VI e V a.C. que ela vivencia o seu auge. No entanto, a permanência de sua forma e o sentido do trágico nunca deixam de ecoar pelo mundo ocidental. Busca-se explicar a razão pela qual esse gênero adquiriu tamanha repercussão, e uma hipótese aceitável é a de que a tragédia comporta, em si, o infindável drama humano em sua inquietante trajetória que é viver ciente de sua condição perecível e falha. Para o ser humano, é necessário que haja uma razão para sua existência e que haja explicações para suas dúvidas. A tragédia ocupa esse espaço existencial, retratando seres torturados por um infortúnio, mais reconfortantemente chamado de destino. “Reconfortante” porque o homem trágico, aniquilado por forças misteriosas, mas providas de alguma lógica, torna sua existência, de algum modo, especial a ele próprio e ao universo. Muito mais angustiante e nada nobre é a morte de um indivíduo nas mãos de um frio e ilógico acaso, na total ausência de deuses ou de qualquer espécie de justiça.

Apesar disso, não se deve atenuar o impacto da tragédia. Nela, o homem – frágil, limitado, desconhecedor da Verdade –, mede forças com os deuses ou com o que se pode chamar de forças a ele superiores, e sempre é vencido. Portanto, se os deuses representam para o mortal uma razão para sua existência, a tragédia o retrata como um fantoche nas mãos do destino, um ser que segue resoluto para sua destruição. Entretanto, Raymond Williams (2002, p. 30-31) atenta para o fato de que ela “não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco [...] reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora”.

Antes de a tragédia atingir seu ápice, já existia a epopeia. E era no gênero épico que se apresentavam as fantásticas histórias das figuras míticas e os heróis do povo. Albin Lesky (1996, p. 24) acentua que os cantos épicos possuem traços do trágico, uma vez que em seu centro há sempre o herói vitorioso e envolto pela glória de suas ações, o qual, no entanto, também segue em direção à morte. E observa, ainda, que a relação homem e divindade assemelha-se à tragédia, tendo em vista que os deuses tanto podem compadecer-se dos mortais e prestar-lhes auxílio, quanto voltar-lhes as costas e conduzi-los ao abismo. O que a tragédia se

presta a fazer, nesse campo, é emprestar o mito da narrativa e representá-lo em um palco. É como afirma Jaqueline de Romilly (1998, p. 21): “Se a epopeia narrava, a tragédia mostrava”. Além disso, a autora ressalta que a tragédia se apresenta muito mais terrível diante dos olhos do espectador, já que as ações são mostradas e até, por vezes, chegam a assustar o público.

As tragédias retratam, por meio do drama humano fictício, inquietações reais, via de regra desencadeadas por transformações sociais e culturais. Desta forma,

Tragédias importantes [...] não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva (WILLIAMS, 2002, p. 79).

Segundo Lígia Militz da Costa e Maria Luiza Mitzel Remédios (1988, p.6-7), o período micênico da Grécia (entre os séculos XVI a XII a.C.) é marcado pelo poder absoluto e divino do rei, o domínio privado, a aristocracia e o apego ao mito. No entanto, esclarecem que o período do racionalismo (entre os séculos VIII e VII a.C.) rompe com as explicações mitológicas, extingue o poder absolutista do governante e implementa a *pólis*, resultando no fato de que essa transição entre o pensamento mítico/ religioso para o pensamento racional favorece o surgimento da tragédia, enquanto fruto da luta entre as justiças do primeiro momento, que se esfacela, e do último, que emerge. Portanto, “[...] a tragédia é o resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas: o mítico e o racional” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 8). Jean-Pierre Vernant traz uma definição precisa acerca das transformações desencadeadas em Atenas pela tragédia clássica:

Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo, além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, o homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis (VERNANT, 1999, p. 1).

Chama especial atenção, no trecho supramencionado, as expressões homem interior e homem como sujeito responsável. A cidade de Atenas, que já não comporta mais a visão estritamente teocêntrica do período mítico, começa a se atentar para a figura humana, que, outrora, era preterida em favor da problemática divina/ mitológica. Assim, o personagem da tragédia passa a simbolizar o indivíduo e evidenciar as peculiaridades humanas, o que contribui para que se confira ao homem uma identidade própria. Este passa, assim, a observar melhor a si próprio. O homem responsável é, então, uma consequência desse novo olhar sobre a ação humana. O personagem trágico simboliza a responsabilidade dos mortais sobre seus atos, afinal, uma vez que o indivíduo conquista notoriedade em um campo que outrora pertencera somente às divindades, já não pode ser considerado uma mera criatura estática. E a tomada de posição do homem é a semente que se desenvolve sob a forma do conflito de forças, necessário à ocorrência da tragédia. Afinal,

[...] o sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior ao sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consciência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma (VERNANT, 1999. 23).

A ideia que põe em primeiro plano o homem e o questiona, conseqüentemente, leva a sociedade ao mesmo movimento. Vernant (2002, p. 11) afirma que, enquanto o universo do mito se dissolve e perde consistência, o mundo da cidade se submete a questionamentos e seus valores fundamentais são contestados. Assim, do individual para o coletivo, a tragédia promove uma reformulação ideológica na qual a problemática *ser* alguém e *agir* consciente da reverberação de seus atos diante do mundo adquire sustentação.

Costa e Remédios (1988, p. 10), seguindo o pensamento aristotélico, afirmam que “a tragédia não pode existir sem a ação, sem o mito, portanto. E duas partes que integram o mito – a peripécia e o reconhecimento – são admitidas como os principais meios de fascinação da tragédia”. Aristóteles (2004, p. 36) entende por mito a imitação de uma ação. Por peripécia, Aristóteles (2004, p. 47) compreende a mudança de uma ação no sentido oposto ao que foi indicado, e reconhecimento, o passar da ignorância ao conhecimento. Quando, por exemplo, Édipo desvenda a verdade sobre seu passado, ele vive o reconhecimento, ao

descobrir sua identidade, ao reconhecer-se como filho de Laio e Jocasta. Em consequência disso, o personagem, que antes vivia uma situação confortável e segura, vê seu destino sofrer uma reviravolta rumo à desdita, o que é a peripécia.

Por meio das definições de Aristóteles, observa-se que é no herói que se concentra grande parte das características de uma peça trágica. No entanto, é preciso considerar que ele não representa, em sua individualidade, toda a essência do trágico. Gerd A. Bornheim (1992, p. 73) afirma que entender o gênero tendo no herói o princípio e o fim da tragédia é uma limitação equivocada, pois

[...] se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, e a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito. (BORNHEIM, 1992, p. 73-74).

Desta forma, há, de um lado, a força superior regida por uma ordem perfeita, que se quer imperturbável; do outro, há o homem trágico, cuja natureza irreparavelmente imperfeita transgredirá essa ordem e trará o desequilíbrio ao cosmos. Todavia, para que o personagem seja, de fato, esse herói que representa a quebra da harmonia e o desencadeador do conflito, é preciso que ele siga alguns pressupostos. Roberto Machado (2006, p. 130) aponta a teoria de Hegel para definir esses personagens-pilares da tragédia: “Os heróis trágicos são individualidades animadas por uma força única que as leva a se identificarem com um dos conteúdos substanciais, como o amor, a vida civil, a vida religiosa”. Assim, sendo o herói a representação de uma ou mais instâncias fundamentais à sociedade, o público inevitavelmente cria laços de identificação com este. A definição-chave para o herói, contudo, ainda está na teoria de Aristóteles (2004, p. 52), o qual descreve o personagem como um homem que “não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta”, e a mudança em seu destino deve ocorrer “[...] da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor do que pior”. Portanto, ao herói não cabe a perfeição, ou, caso contrário, ele não seria vulnerável ao erro e, assim, inviabilizaria a

ocorrência do trágico; por outro lado, ele deve ter mais qualidades do que defeitos, mesmo porque, se um homem perverso tomba da felicidade ao infortúnio, ele pode despertar o sentimento humanitário, mas não a compaixão ou temor (ARISTÓTELES, 2004, p. 51).

Os sentimentos de temor e compaixão, por sua vez, ligam-se ao espectador, a quem caberá vivenciar a catarse. Contudo, percebe-se uma certa dificuldade para definir essa palavra, tendo em vista que não há um denominador comum entre os teóricos da tragédia. Rosenfeld (2009, p. 51) relata que, à época de Aristóteles, a catarse era conhecida como “descarga de humores”¹ e que, a partir dessa definição, a arte passou a ser considerada uma grande fonte de libertação imaginária, pois “homens que, na vida social, não poderiam dar vazão ao desejo de matar ou ferir veriam seus humores canalizados para essa descarga libertadora [...] permitindo a manutenção de cidadãos bem-comportados e conformados”. A catarse pode ter desempenhado uma função social que ultrapassava os domínios artísticos: ela auxiliava no controle comportamental do povo; era uma forma de acalmar os ânimos da população que, ao assistir às peças, liberava certa dose de carga emotiva. Roberto Machado aborda diversos autores e resume suas definições para o termo, como por exemplo Schiller, para quem o espectador sentiria um prazer moral ao assistir ao herói vencer racionalmente o sensível, e compaixão, atrelada à catarse, constituir-se-ia em “um prazer moral que se tem na contemplação da vitória moral do herói trágico sobre a adversidade” (MACHADO, 2006, p. 78). No caso de Lessing, a ação trágica produz compaixão no espectador devido ao medo que ele sente de que algo semelhante lhe ocorra (MACHADO, 2006, p. 78). Hegel, por sua vez, afirma que a catarse não está no medo ou na piedade, despertados no espectador, mas na satisfação que a reconciliação das forças proporciona (MACHADO, 2006, p. 138). Já Holderlin aborda um conceito bastante diferente dos demais, pois acredita que a catarse afeta não o espectador, mas os personagens, e que ela produz a purificação do próprio enredo trágico (MACHADO, 2006, p. 159). Desta forma, a catarse pode se relacionar ao prazer moral, ao medo ou alívio do espectador ou, ainda, à purificação do enredo dentro da própria peça e manter-se alheia ao público.

¹ São descritos quatro humores fundamentais: sangue, bile amarela, fleuma e bile negra, que deveriam ser descarregados, a fim de evitar que seu acúmulo desestabilizasse a vida psíquica (ROSENFELD, 2009, p. 51).

Retomando a terminologia de Aristóteles, é a “falha”, ou “erro grave”, que leva o herói à destruição, ainda que ele deseje, inutilmente, tornar-se senhor de seu destino e de seus atos. Para Lesky (1996, p. 29-30), esse erro é uma falha intelectual daquilo que é correto, a ausência de compreensão humana em meio à confusão da vida. De fato, o indivíduo envolto pela tragédia não é capaz de decifrar os desígnios divinos que o conduzem a seu aniquilamento; sua limitada visão terrena não lhe permite ver além das cortinas dos mistérios dos deuses. Édipo erra ao ser autoconfiante; Medeia erra ao trair os valores familiares; Creonte erra ao colocar o poder do estado acima da religião. Daisi Malhadas (2003, p. 38) afirma que cada ser, como integrante do universo, possui uma *moíra*, ou um papel, do qual não pode fugir: assim como os deuses não podem deixar de ser imortais, também o homem não é capaz de se tornar imortal ou deixar de ter uma ciência limitada diante das verdades do mundo. Assim, de acordo com Malhadas, o homem não é um títere, mas está para sempre condicionado à sua situação limitada de mortal, que necessariamente o levará a erros. As palavras de Anatol Rosenfeld (2009, p. 44) reafirmam a posição de Malhadas, pois para ele, “o homem deseja o infinito, porém sua temporalidade o faz naufragar – é o fenômeno trágico. Ele quer mais do que pode”.

O herói é aquele indivíduo envolto por um destino sombrio – normalmente ocasionado por uma maldição familiar que percorre gerações; cai no infortúnio devido a uma falha e ele imposta, e abraça sua condição de desventura. Entretanto, além da coragem para enfrentar sua sentença, o herói possui mais uma característica marcante: o temperamento excessivo, a *hybris*, ou desmedida. Rosenfeld (2009, p. 57) afirma que o herói é incapaz de moderar-se; é soberbo e, de certa forma, cego, posto que acredita ser deveras poderoso; e sua personalidade o leva a desafiar o cosmos e quebrar seu equilíbrio.

Ainda que o infortúnio do personagem seja fundamental na construção do trágico, outros elementos também se fazem imprescindíveis. Lesky (1996, p. 32-35) enumera quatro condições para que exista o trágico: a) a dignidade da queda; b) a possibilidade de relação com o mundo do espectador – posto que a história deve comover, interessar a quem a assiste; c) a consciência que o sujeito do trágico deve ter de seu conflito insolúvel e seu sofrimento consciente; d) uma contradição inconciliável. A dignidade na queda pode remeter ao caráter do protagonista. Sua queda, ao mesmo tempo, causa comoção e serve como exemplo,

pois o herói difere dos demais indivíduos por sua coragem e grandeza de espírito ao enfrentar, resolutamente, o sofrimento e a morte. Ele jamais recua diante da dor e do medo. É preciso ponderar, contudo, que o conceito de protagonista trágico passou por transformações. O autor afirma que, a partir do século XIX, a tragédia burguesa extinguiu a regra que afirmava que o protagonista deveria ser representado por um governante, ou até mesmo por um herói: já não importa o ponto de vista social, mas sim, o ponto de vista humano. Ainda, o trágico “deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1996, p. 33). No que diz respeito à possibilidade de relação com o mundo do espectador, pode-se afirmar que, se o trágico não toca a emoção do ser humano e não o leva a sentir, de algum modo, o sofrimento vivido pelo protagonista da ação, então sua função está incompleta. O trágico deve comportar em si sentimentos humanos diversos, como o temor e a piedade, despertos por meio de certa identificação com a dor do protagonista. A terceira condição consiste no fato de que sofrer conscientemente a queda implica uma espécie de engrandecimento moral e espiritual pelo qual passará o herói. Afinal, “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 1996, p. 34). Portanto, o trágico não é feito apenas de um acontecimento pesaroso, um sentimento de tristeza, mas de um conflito. Ainda de acordo com Lesky, a tragédia verdadeira sempre se liga a um decurso de acontecimentos dinâmicos, e “a simples descrição de um estado de miséria pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui” (LESKY, 1996, p. 33). E, ao mencionar a existência do conflito, desemboca-se na contradição inconciliável. Para Rosenfeld (2009, p. 43), “o herói trágico luta contra”, e cita, como exemplo, um atropelamento de ônibus: o morto não é herói, porque não lutou contra o ônibus; apesar da infeliz coincidência da morte, a vítima não lutou contra valores. Por esta razão, é imprescindível diferenciar o trágico do triste. O personagem central da tragédia deve estar empenhado na defesa de determinados valores, os quais desafiem uma ordem maior e poderosa. De um lado, existe o homem e sua vontade. Do outro, existe uma vontade divina ou uma força que, mesmo governada pelo acaso, opõe-se ao indivíduo. Tal choque de interesses inconciliáveis conseqüentemente levará o polo mais fraco à derrota, e esse polo é sempre o homem. Todavia, após a sua queda, o conflito é suspenso. Sendo assim, é possível assegurar que, onde há um indivíduo que ingressa em uma batalha

contra um poder ou sistema que, ao fim, mostra-se superior ao seu, há um ambiente trágico em potencial.

Esse ambiente pode se dar de formas divergentes dentro das próprias obras. Lesky, ainda ao comentar a composição do trágico, define três conceitos distintos para sua realização. O primeiro deles seria a *visão cerradamente trágica do mundo*, ou “a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 1996, p. 38). Esta visão não permite abertura para soluções; há uma barreira rigorosamente intransponível pelo homem diante do embate com o Destino. Nas tragédias em que o mundo fictício apresentado é construído sob esse conceito fatalista, o indivíduo é massacrado pelas circunstâncias e seu “aniquilamento” não se aproxima do resultado trágico em que o herói alcança um estágio superior de conhecimento com seu infortúnio. O segundo conceito é o do *conflito trágico fechado*, no qual também não há saída para o personagem – ele necessariamente está condenado à destruição, embora o conflito, aqui, não represente a totalidade do mundo, mas sim, seja parte de um processo transcendente, e a solução possa ser encontrada em um plano superior ao terreno. Portanto, um personagem levado à queda pode estar a um passo para a solução do conflito. Ainda que ele sofra a destruição, sua morte contribuirá, de algum modo, para a reconciliação das forças que se opõem na tragédia. Como terceiro conceito, Lesky (1996, p. 38) aponta a *situação trágica*, na qual componentes do trágico também se fazem presentes: forças contrárias que se levantam em luta, o homem incapaz de enxergar uma saída para o conflito e cuja existência parece abandonada à destruição. No entanto, prossegue o autor, a situação trágica não é definitiva. Por meio da dor e do sofrimento, o indivíduo se liberta do conflito.

A libertação desse conflito não se limita ao herói. Williams (2002, p. 80-81) alerta para o fato de que, embora se pense na tragédia como aquilo que acontece ao protagonista, na verdade a ação trágica é o que ocorre *por meio* dele. Com essa afirmação, o autor pretende demonstrar que a ação trágica não termina necessariamente na morte do personagem, mas no restabelecimento da vida e da ordem, que se sucedem após uma grande dose de sofrimento, a qual, na maioria das vezes, culmina em uma morte importante. Portanto, pode-se afirmar que a situação trágica compreende dois momentos: a perda do equilíbrio da ordem, que se

dá no conflito, e sua restauração. O herói pode ou não morrer, no entanto, é preciso que ele sofra e que sua vida entre em declínio. Somente após sua derrota na batalha de valores inconciliáveis, o cosmo estabelecerá a sintonia com o plano superior, divino. Esse personagem não é o fim, mas o meio para que se dê o conflito e que, no desenlace, a ordem volte a reinar.

Embora a tragédia e a ação trágica sigam regras, é preciso considerar suas nuances. A representatividade do homem e de seu universo nas tragédias também sofre variações de acordo com o ponto de vista de cada autor. Ao se traçar uma linha evolutiva de Ésquilo a Eurípides, é possível verificar que a ordem divina e o homem passam a ter significações distintas à medida que a segunda instância se distancia da primeira. Ao comparar o estilo dos três tragediógrafos, já se pode verificar que a tragédia clássica, em um curto intervalo de tempo, apresentou importantes transformações. Mesmo em sua época de ouro, não se manteve estática.

A tragédia de Ésquilo reflete sua própria experiência de vida. Tendo lutado na batalha de Maratona, durante a guerra contra os persas, o dramaturgo testemunhou a vitória ateniense, o que ressaltou nele certas convicções que permearam suas obras. É possível afirmar que a guerra exerceu papel fundamental na obra de Ésquilo, principalmente pela resistência ateniense diante da possibilidade da dominação inimiga e, também, pela crença de que Atenas estaria protegida pelos deuses. O triunfo de sua cidade certamente alimentou nele uma fé consistente no mundo divino. Assim afirma Romilly:

Atenas, evacuada pelos atenienses, ameaçada pelos bárbaros, tinha sido confiada à proteção dos deuses; ela tinha sido salva, e o invasor, após tamanho sacrilégio, havia sido severamente punido. Isso só podia confirmar a idéia, comum aos pensadores do século anterior, da existência de uma justiça divina, que se manifesta ostensivamente. E de fato essa fé, na obra de Ésquilo, mostra-se ardente e obstinada. (ROMILLY, 1998, p. 48).

O que mais chama atenção na obra de Ésquilo é seu estreito contato com a ordem dos deuses, ou “uma fé profunda na ação do divino”, o que leva à compreensão de que “o individual passe inteiramente ao segundo plano [...]” (LESKY, 1996, p. 103). O que existe, na obra desse dramaturgo, é o personagem cuja ação comporta um fim relacionado ao coletivo. O conflito não se encerra na

individualidade do herói, mas repercute nos interesses da comunidade. Ainda, para Ésquilo, o homem vive como se caminhasse sobre um fio suspenso no ar. Lesky (1996, p. 103-104) observa que a existência humana encontra-se constantemente ameaçada pela tentação da *hybris*, da arrogância e da soberba, e, além disso, o poeta luta com as indagações sobre culpa e destino, uma vez que, quando os deuses enviam um castigo ao homem, não o fazem de forma arbitrária, mas em decorrência da já mencionada falha. Todavia, Ésquilo considera esse processo de queda fundamental para que o indivíduo alcance o conhecimento e a paz, o que torna positiva a punição divina, no sentido de conduzir o mortal a um estágio superior de entendimento do mundo e de sua existência. Em outras palavras, o sofrimento “[...] é o caminho que leva o homem à compreensão e lhe permite reconhecer a eterna validade das leis divinas” (LESKY, 1996, p. 104).

A ênfase na justiça divina, todavia, não deve transmitir a impressão de um mundo harmônico e perfeito, cuja ordem somente é quebrada pela imperfeição do homem. Romilly (1998, p. 50) chama a atenção para o fato de que esse mundo é violento, brutal, sangrento, mas que se deve buscar, nessas forças terríveis, os traços de uma justiça divina mal compreendida. Portanto, se o homem é tão dependente dos deuses para sobreviver em um mundo turbulento e aterrorizante, ele não pode se dar ao luxo de tentar fugir ao destino que apraz às divindades, pois isto se constituiria em uma prática absurda, que fatalmente o conduziria à destruição. Para Ésquilo, o indivíduo não deve se afastar dos deuses, mas buscá-los. Não há opção para o homem que não seja a proteção e o amparo divinos. Dentro desta perspectiva, portanto, o protagonista trágico jamais pode ser concebido dotado de alguma autonomia em relação ao seu próprio caminho e à sua própria felicidade. Desprender-se dos deuses significa, necessariamente, abraçar o erro e a autodestruição.

A tragédia de Sófocles ainda mantém fortes os caracteres divinos, no entanto, diferente de Ésquilo, já coloca o homem no centro dos acontecimentos. Lesky (1996, p. 141) afirma que a época de Sófocles desenvolveu diferia da época de Ésquilo, uma vez que lhe permaneceu vedada a compreensão do perigo e do milagre da salvação divina diante das batalhas que Atenas enfrentou. Romilly (1998, p. 72) observa que Sófocles, tendo conhecido a expansão política de Atenas, sentiu uma confiança maior nos homens e, enquanto Ésquilo testemunhou momentos que levavam a cidade à beira do desastre, Sófocles conheceu uma base ateniense

sólida. Por esta razão, afirma, o autor colocou o homem como centro de tudo e entremeou as tragédias com obrigações conflitantes e debates acerca da conduta dos indivíduos; ao acreditar na importância e grandeza humanas, então, concebeu imagens de heróis cujas ações eram irredutíveis. Os heróis de Sófocles, além de determinados e inflexíveis, são solitários e incompreendidos. Têm uma admirável grandeza de caráter, porque, mesmo diante do abandono total, seja por parte dos deuses, seja por parte dos homens, esses personagens levam suas ações até as últimas consequências. Um fator determinante na composição do trágico, aqui, é justamente essa imutabilidade de valores que entra em confronto com o mundo ao redor, e a aceitação do herói quanto à sua morte como o caminho correto a ser seguido.

A justiça divina existe, embora se cumpra de forma mais discreta na obra de Sófocles. As ações humanas, aos poucos, se desprendem dos deuses, ainda que os mortais não possam escapar a seu destino. Romilly (1998, p. 85) afirma que os deuses sempre se fazem presentes nas tragédias de Sófocles, embora não exerçam uma influência tão grande sobre as emoções e não sejam tão sensíveis, além de deixarem de se relacionar fortemente com o conceito de justiça. A diferença de ponto de vista entre Ésquilo e Sófocles ilustra uma conhecida tendência humana: quanto maior o perigo e o medo, mais os homens se apegam ao poder sobrenatural e nele buscam o apoio necessário para a luta; à medida que o risco se dissipa, afrouxam-se os laços entre mortais e imortais.

Eurípides parece ter vivido ao fim de um ciclo que compreendia não só a glória de Atenas, mas a própria tragédia, cuja essência era inseparável da cidade: Ésquilo serviu e lutou, confiante nos deuses; Sófocles desfrutou da solidificação de Atenas; e Eurípides conheceu seu esfacelamento. Tal fato remete a uma possível desilusão acerca do universo repleto de mitos e deuses que, outrora, parecera fazer sentido. De acordo com Romilly (1998, p. 109), se Ésquilo se inspirou no tema da guerra para criar tragédias nas quais a dor humana levaria ao conhecimento, Eurípides seguiu na contramão: agrupou as imagens em sofrimentos individuais, defendendo que não havia ideal patriótico ou esperança no sentido histórico que compensassem toda a amargura – ainda que o autor se utilizasse constantemente do tema da guerra e de questões políticas atuais em seu teatro.

O que mais importa na tragédia euripídiana é a representação do homem em primeiro plano, e não mais o divino. Além disso, seus heróis adquirem

contornos mais humanos, e “obedecem a uma nova psicologia, pois estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos, e também mais inteiros nas suas paixões – as quais Eurípides nos mostra com toda a sua crueza”. (ROMILLY, 1998, p. 102). Os deuses continuam a participar dos acontecimentos, todavia, o que leva ao trágico não é a ação divina, mas o modo como o mortal reage à força que tenta se opor a ele. Todo esse comportamento tem origem, portanto, no instinto, que domina o caráter. Sobre isso, cabe citar que uma das principais descobertas de Eurípides foi reconhecer que o sentimento e o irracional estão no mesmo terreno, e o homem que se rende a eles está sujeito à queda (ROMILLY, 1998, p. 115).

O homem, em Eurípides, está acorrentado a si próprio. Em suas tragédias, é possível vislumbrar a possibilidade de que determinado personagem poderia ter domado seu sentimento e evitado, assim, a ruína. Sobre isso, afirma Lesky (1996, p. 192) que nas ações do homem e nas diretrizes divinas, as quais já não compõem essa contradição que forma o cosmo ético, encontra-se a maior diferença da obra esquiliana, uma vez que, para Ésquilo, o destino humano apenas serviria de cenário para a preservação de uma ordem superior divina, enquanto que, para Eurípides, o destino nasce da própria paixão do homem, que não mais recebe a ajuda de um deus que o conduza pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento.

Nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, os personagens parecem ser levados, indefesos, pela correnteza de um rio violento e indomável, que é o destino, na certeza de que não retornarão à margem da qual partiram. As tragédias de Eurípides, por sua vez, retratam um rio que, embora potencialmente violento, é incapaz, por si só, de conduzir o homem, contra sua vontade, a um determinado destino. É o próprio homem que trata de remar em direção ao precipício.

Cabe ressaltar que, se o choque de forças travado pelo herói com os deuses e o destino já difere em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, nada mais aceitável que essa condição da tragédia não se estagne em um formato único pelas gerações posteriores. Ela adquire nova roupagem e se infiltra no teatro ocidental de forma permanente. O que mais importa, entretanto, é que o gênero, mesmo tendo vivido um período de esgotamento, não morre completamente – é preferível, antes, pensar que ele apenas sofre reformulações. Contudo, o que a tragédia deixa como lição principal é a forma de o homem pensar sobre si próprio. É como afirma Vernant:

[...] a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem. (VERNANT, 1999, p. 219).

1.1 POSSÍVEL RECONFIGURAÇÃO DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO

Todas as definições de tragédia e trágico citadas até aqui apontam para a perspectiva de homem *versus* forças superiores. O homem sente necessidade de se libertar das amarras divinas, no entanto, ainda precisa delas, porque não consegue ver a si próprio como um ser completo e autossuficiente; ainda não pode se dar ao luxo de caminhar sem ser guiado por uma lógica superior a ele. Esta contradição, por sua vez, inspira o conflito de forças inerente à tragédia clássica. Entretanto, alguns séculos mais tarde o Ocidente conhece uma nova corrente religiosa/filosófica que toma para si o lugar que outrora pertencera aos deuses do Olimpo e substitui a ideia de aniquilamento humano pela a ideia de que, graças ao sacrifício de um único homem, todos os seres humanos podem encontrar a salvação para suas almas em um plano superior. O Messias nasce, proclama a “boa nova”, morre para expiar os “pecados” do mundo e ressuscita. Toda essa ideia do mito cristão transforma profundamente a definição de morte, que, se para os antigos gregos representava o fim irreparável do percurso humano, agora passa a figurar apenas como uma passagem para uma vida nova, perfeita e infinita.

O cristianismo carrega em si a dicotomia bem *versus* mal, que reduz as escolhas humanas a certas ou erradas diante dos olhos do único Deus existente. Segundo Williams (2002, p. 52-53), a ênfase sobre uma moralidade racional afeta a ação trágica de forma que ela mesma passe a demonstrar um esquema moral, tanto que, no século XVIII, a vinculação do sofrimento ao erro moral era governada por códigos sociais e morais tomados como absolutos, embora particulares. O resultado, afirma o autor, consiste no fato de a tragédia passar a retratar o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como recompensa pela virtude. Em outras palavras, os maus receberiam a punição por seus atos, enquanto os bons seriam destinados a um final feliz. É essa lógica, tão enraizada na cultura ocidental, que torna difícil compreender por que um indivíduo inocente é aniquilado, na tragédia clássica, sem ter cometido crime algum.

Os princípios do cristianismo têm suas raízes no judaísmo. Para George Steiner, a visão judaica encara o desastre como uma falha moral ou de compreensão, enquanto os poetas trágicos creem que as forças que regem a vida estão fora do controle da razão e da justiça, e, assim, “para o judeu há uma continuidade maravilhosa entre o conhecimento e a ação; para o grego, um abismo irônico” (STEINER, 2006, p. 3). A crença judaica elabora o que Steiner denomina “justiça poética”: cada indivíduo deve receber, da providência divina, graças ou punições de acordo com seu caráter e suas atitudes. Não faz sentido, portanto, que o justo seja castigado indevidamente. No que diz respeito ao indivíduo grego, pouco lhe adianta aprender a trilhar um suposto caminho correto aos olhos divinos, mesmo porque as numerosas divindades são arbitrárias, caprichosas, contraditórias e mantêm desentendimentos entre si. Nos palcos teatrais da Grécia Antiga, qualquer homem está sujeito ao infortúnio, seja ele justo ou não. Para Steiner (2006, p. 2-3), as guerras registradas no *Antigo Testamento* podem ser sangrentas e dolorosas, no entanto, não são trágicas, pois só seguem dois princípios: ou são justas ou injustas, e os exércitos de Israel obterão sucesso se observarem os preceitos de Deus. Por outro lado, as guerras do Peloponeso² são trágicas, uma vez que por trás delas existem “fatalidades sombrias e maus julgamentos” (STEINER, 2006, p. 3). Assim como a crença judaica concebe o infortúnio do homem como consequência de seu afastamento dos desígnios divinos e permite que ele restabeleça sua prosperidade se obedecer a Deus, também o cristianismo estabelece regras similares, baseadas na recompensa pelo temor e obediência. Além disso, o cristianismo amplia a possibilidade de salvação, visto que se utiliza do princípio da vítima sacrificada em benefício de todo um povo. Assim, basta que o indivíduo aceite Jesus Cristo como o cordeiro imolado, purificador dos pecados do mundo, que ele alcançará sua salvação – embora aceitar esse fato não o exima de continuar a observância das leis divinas.

As ações do destino, tanto para o grego da Antiguidade clássica quanto para o cristão, são sempre um grande mistério. Todavia, para aquele, a compreensão de um desígnio divino, como, por exemplo, uma desgraça, pode permanecer para sempre sem explicação e sem qualquer compensação. O homem,

² Guerra que se deu entre as cidades-estado Atenas e Esparta, em 431 a.C., motivada por uma disputa de hegemonia política e financeira da região. Findou-se em 404 a.C., com a vitória de Esparta.

portanto, “[...] se enobrece com a maldade vingadora ou a injustiça dos deuses. Isso não o torna inocente, mas consagra-o como se tivesse passado pela chama” (STEINER, 2006, p. 5). O que se admira é a nobreza de uma figura humana que luta, em vão, numa causa perdida para os deuses. Já no cristianismo, o sofrimento humano se explica pelo fato de ele viver em um mundo tomado pelo pecado e pelo mal; portanto, a dor, na vida terrena, é inevitável; contudo, os desígnios divinos, mesmo longe da compreensão do homem, sempre têm uma justificativa perfeita, e a seus filhos sempre lhes é permitido entender, em algum momento de suas vidas, a causa de uma tristeza vivida. Além disso, toda a dor tem sua recompensa – se não é na terra, é no céu. A justiça e a coerência de Deus não desamparam seus filhos.

Essa diferença de princípios abala profundamente a estrutura da tragédia na Idade Média. Segundo Marvin Carlson (1995, p. 33), no período medieval a arte é vista com reservas pelos padres, e pensadores como Tertuliano e Santo Agostinho insistem nas origens, temas e preocupações inerentes ao teatro clássico, pagão, tão incompatível com os ideais da igreja Católica. No entanto, o autor também relata que nem por isso o drama deixa de existir: ele passa a enfatizar assuntos e preocupações cristãs. Já Barbara Heliodora (2004, p. 122) afirma que na Idade Média a tragédia não existe, e que a forma dramática que mais se aproxima dela é a moralidade³, que trata da morte e da salvação da alma. Desta forma, prossegue a autora, uma vez que a salvação é motivo de regozijo e vitória para o cristão, não se pensa em sua morte com um sentimento trágico, e, sim, com exaltação. Todavia, ainda que Heliodora afirme a inexistência da tragédia no período medieval, é preciso considerar que ela não é totalmente ignorada. Steiner (2006, p. 7) relembra que Geoffrey Chaucer define tragédia como “uma narrativa sobre a vida de um personagem, antigo ou eminente, que sofreu um declínio da fortuna num desenlace desastroso”. Tal definição demonstra que, no lugar das ações dos deuses, incorre a Fortuna. Assim, o Deus cristão é eximido de qualquer responsabilidade direta sobre eventos trágicos na vida de um indivíduo – é a Fortuna quem assume esse papel. Segundo Williams (2002, p. 41), o estabelecimento desse elemento como exterior ao destino humano é uma concepção nova na estrutura do sentimento medieval, pois ela pode derrubar o indivíduo, no entanto, ele tem a

³ Teatro medieval desenvolvido no século XIV, cuja intenção era ensinar lições de boa conduta baseadas nos ensinamentos cristãos e pregar a salvação do homem por meio do perdão e da graça divina.

opção de escolher se quer entrar nela ou não. Além disso, segue o autor, por trás dos pecados que podem conduzir à queda está o pecado maior, que é confiar na Fortuna, buscar o sucesso mundano, e crer no mundo em vez de crer em Deus.

Essa tendência de atribuir o infortúnio a forças não ligadas a Deus acaba por se consolidar na tragédia, mesmo após o período medieval. Na tragédia do período elisabetano,

[...] nada do que acontece pode parecer emanar de qualquer poder sobrenatural, seja este justo ou maligno. A calamidade não acontece, não é enviada: ela se origina de ações executadas por seres humanos (HELIODORA, 2004, p. 127).

Aqui se verifica que a Roda da Fortuna começa a ceder espaço para o homem, que já é tão responsável por seus atos que ele mesmo passa a assumir os dois polos conflitantes da ação trágica: a relação homem *versus* força superior misteriosa se transforma em homem *versus* ação humana.

Aos poucos, humano e divino cortam o fio que os une e, ao mesmo tempo, separa-os na tragédia. A própria configuração do cristianismo já torna impossível a existência da figura de um herói trágico que trave uma batalha contra Deus – ele seria considerado, no mínimo, um tolo, ao desdenhar da promessa divina de salvação e abraçar o caminho do mal. Nisso, nada poderia haver de nobre ou heroico. A tragédia, então, muda o foco da ação trágica e concentra-se no homem, que se torna cada vez mais individual. Afirma Williams:

À época de Shakespeare e Marlowe, a estrutura que agora conhecemos estava sendo ativamente formada: um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por levá-lo à tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 120).

A tragédia segue um longo percurso, até passar a representar o homem, que outrora era ligado a um coletivo e a um mundo mítico, a uma figura individualizada. Raymond Williams (2000, p. 148) relata que a evolução da forma da tragédia grega na Antiguidade clássica deu-se até a inserção do terceiro ator na representação. Todos os personagens eram divididos entre esses três atores; havia o coro e o chefe do coro; as falas se davam em versos de metros formais, e os diálogos ocorriam entre o personagem individual e o coro, ou com outro

personagem. Williams (2000, p. 150-151) também afirma que, embora parecesse óbvia uma evolução que comportasse um número ampliado de atores para os personagens, tal fato não ocorria porque a forma da tragédia grega primava pela distinção entre o número limitado de personagens e enfoque na coletividade. A ênfase ocorria na relação entre o personagem limitado/ individual e o personagem coletivo, representado pelo coro.

A tragédia neoclássica francesa do século XVII traz significativas mudanças à forma. De acordo com Williams (2000, p. 152), ainda que grande parte das tragédias desse período se baseiem nas mesmas histórias da Grécia Antiga, passam a retratar um conteúdo social diferenciado. Suprime-se o canto e o coro, e algumas de suas funções dramáticas são substituídas pelo diálogo entre, por exemplo, o príncipe e o criado confidente, para fins de discussão e esclarecimento. A relação entre o individual e o coletivo perde espaço para uma nova forma de organização de relações interpessoais. Figuram como novidades a confissão de sentimentos privados, em uma demonstração da problemática entre o público e o privado. O príncipe perde o contato com o universo metafísico e com o coletivo dramatizado, e começa a vivenciar relações sociais e políticas mais estreitas, em coerência com as novas convenções sociais (WILLIAMS, 2000, p. 153).

Verifica-se que, já no período neoclássico, a tragédia grega tem seu formato reconfigurado. A visão social e política regente demandam personagens apropriados a sua época e interesses, não mais os heróis excepcionais, de tempos míticos, atrelados a um plano divino e expostos ao julgamento coletivo. Dessa forma, a tragédia passa, aos poucos, a se constituir de personagens envoltos em conflitos e discussões mais próximos da realidade e do plano do individualismo. Esse é o marco inicial de uma transformação que termina de eclodir com a tragédia moderna. Williams (2000) afirma que em meados do século XVIII surgem, de maneira inicial, fatores determinantes da maior parte das formas teatrais modernas, e apresenta alguns deles em relação à reestruturação da tragédia. 1. O material do teatro da tragédia burguesa começa a ser considerado contemporâneo, ao contrário de quase toda produção teatral anterior, e também nativo, o que possibilita, quando desejada, a congruência “[...] entre a época, o lugar e o ambiente na ação dramática e da representação teatral” (WILLIAMS, 2000, p. 165). 2. A generalização de uma forma de fala dramática bem próxima do coloquial, em contraposição à antiga fala formal. 3. Uma nova abrangência social, possibilitando que não apenas personagens

da nobreza, mais quaisquer vidas possam se tornar tema do teatro sério. 4. Um novo espírito secular, processo que exclui “[...] regularmente da ação dramática toda e qualquer intervenção ou agente sobrenatural, de modo que a ação humana, ainda que julgada, é representada sobretudo em termos humanos” (WILLIAMS, 2000, p. 166). Finalmente, a tragédia moderna tem definida uma identidade distinta, que traz o homem para o centro dos acontecimentos políticos e sociais; alguém que age de acordo com as normas de sua própria época, e que, se compartilha seus sentimentos, reflexões e indagações, o faz diante de outros personagens também individualizados, e não interage com o olhar e o julgamento coletivos.

Na tragédia da modernidade, o homem está sozinho no mundo. De acordo com Costa e Remédios (1988, p. 38), ao contrário dos gregos da antiguidade clássica que se sentem pertencentes ao mundo em que vivem, o indivíduo da modernidade se torna um estranho em um lugar que não reconhece como seu lar. Além disso, afirmam as autoras que na tragédia moderna há um mundo abandonado por Deus, no qual o herói não possui laços que o unam a semelhantes ou crenças nos mesmos deuses. Isso é consequência do capitalismo, que transformou o ser humano em uma mera ferramenta de trabalho. Esse modo de produção, por roubar do homem o direito a sua identidade e sua integração com o cosmo, torna-o alienado. Assim, a tragédia, que outrora trazia o ser humano envolto em um conflito que abrangia uma causa maior – como a salvação de uma cidade ou a tentativa de enterrar um irmão, como forma de honrá-lo e de agradar aos deuses da morte, passa a enredar o indivíduo em um conflito muito mais motivado por interesses individuais. Mesmo porque não cabe a um indivíduo em estado de alienação voltar-se para causas mais gerais, que envolvam sentimentos e pensamentos comuns a todo um grupo social; a ele, só interessa buscar-se a si próprio. Williams (2002, p. 120) afirma que a tragédia grega baseia-se na história, e não apenas em uma história humana; e que seu ímpeto não provém da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de uma figura humana com um mundo que a transcende. Na tragédia moderna, esse indivíduo não se reconhece mais como parte integrante de um universo; ele é, na verdade, um recorte, um ser confuso e desamparado. E a essência dessa tragédia

[...] é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto-interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e a auto-realização. (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p. 39).

A reconciliação necessária à ação trágica é um processo interno do próprio indivíduo e, ainda segundo as autoras, a autorrealização é obtida por meio da extrema auto-alienação, quando o herói chega ao ponto em que conviver consigo mesmo torna-se insuportável. É nesse momento que ele atinge a compreensão necessária para reconciliar-se com seus sentimentos e permitir, assim, que a ordem seja restabelecida. Cabe ressaltar, todavia, que mesmo que o conflito e a reconciliação de forças agora sejam problemas exclusivamente do homem, a ação trágica não perde seu significado – apenas acomoda-se aos moldes de um mundo mais individualista. O homem não mais luta contra deuses: torna-se sem sentido provocar a fúria de uma divindade, combater uma força metafísica em um mundo frio e excessivamente real, no qual os indivíduos estão entregues à própria sorte. A propósito, ocorre aqui uma importante reconfiguração do valor divino: depois de se tornar “livre” das amarras divinas, o homem, agora desprovido de identidade e de significado, mergulhado em um universo estranho e impessoal, volta a buscar proteção e sentido para sua vida no plano espiritual. Cristaliza-se o conceito da divindade enquanto amparo e segurança e, assim, mortais e imortais fazem as pazes. O conflito, a partir de então, desenvolve-se exclusivamente em campo terreno, no qual homens, providos de valores absolutos e inflexíveis, aniquilam-se uns aos outros em prol de sua própria causa.

2 RAÍZES DA TRAGÉDIA DE SUASSUNA

Segundo Ken Dowden (1994, p. 14), a origem da palavra *mito* está em *mythos*, expressão que, localizada em obras antigas da literatura, surge como um discurso, não necessariamente comprometido em relatar fatos verídicos. Com o passar do tempo, o *mythos* cede espaço ao *logos*, correspondente ao verbo *legein* (*eu falo*), o qual passa a representar a expressão verbal, o discurso, os relatos racionais. Com isto, o *mythos* torna-se sinônimo de ficção (DOWDEN, 1994, p. 15).

No universo mítico, surgem histórias dos heróis utilizados como tema para a composição das tragédias clássicas. Entretanto, ainda que a definição de Dowden ilustre o distanciamento entre o mitológico e o lógico, os mitos gregos, quando transpostos para as tragédias, promovem no público considerações bastante racionais e ligadas à sua realidade. Afinal,

o drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se [...]. No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamentos e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais (VERNANT, 2002, p. 10-11).

As tragédias clássicas se originaram de mitos, que apresentavam heróis, semideuses e deuses, os quais habitavam o imaginário grego na Antiguidade. Era uma forma de chamar a atenção do público para uma situação que envolvesse personagens popularmente conhecidos, admiráveis e que, ao mesmo tempo em que existiam em uma dimensão diferente daquela vivida pelo espectador, mantinham relações de semelhança com ela. Assim também era possível que se abordassem problemas humanos diversos, desde morais até políticos, sem agredir diretamente a plateia, pois os personagens que davam vida à ação não poderiam existir e conviver em meio aos indivíduos reais. Em *Antígona*, Creonte determina que o cadáver de Polinice seja impedido de receber as honras necessárias para que ele possa chegar ao mundo dos mortos. Antígona, por sua vez, deseja enterrar seu irmão e, assim, obedecer à lei divina e agradar aos deuses do Hades. Diante desse conflito que se passa no universo do mito, Sófocles permite que questões políticas e

religiosas sejam debatidas e avaliadas no plano da realidade, em particular a fase de transição do pensamento mítico para o pensamento racional experimentada em Atenas, na época da escrita dessa tragédia.

Não é preciso que toda tragédia, necessariamente, carregue um episódio de origem mitológica. Entretanto, as obras de Ariano Suassuna trazem um universo de mitos e magia, pois o autor

[...] constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio do atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre natureza e sociedade. Lançando mão do gênero epopeico, das estruturas narrativas míticas e, principalmente, das estruturas narrativas e do realismo mágico da literatura de cordel, Ariano inventa seu Nordeste, “reino embandeirado, épico e sagrado” [...]. Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 99).

Portanto, assim como a Grécia Antiga busca em seu passado mitológico os temas para seu teatro, Ariano Suassuna recorre ao passado e à cultura nordestina a fim de encontrar as fontes para suas criações – poemas, romances ou teatro. Segundo José Laurenio de Melo (2006, p. 8), “a infância passada no sertão paraibano familiarizou o futuro escritor e dramaturgo com os temas e as formas de expressão artística que viriam mais tarde constituir seu universo ficcional ou, como ele próprio o denomina, seu ‘mundo mítico’”.

Em Pernambuco, no dia 18 de outubro de 1970, o dramaturgo lança oficialmente o Movimento Armorial, com direito a um concerto realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, pela Orquestra Armorial. O objetivo do Movimento é estender-se a diversas expressões artísticas populares, como literatura, música, dança, pintura, artesanato, cinema, teatro, arquitetura, cerâmica, entre outras manifestações. De acordo com Maria Thereza Didier de Moraes (2000, p. 36), a meta é realizar uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura nacional. A autora se utiliza de um trecho de uma entrevista concedida por Suassuna ao *Jornal da Semana*, de 20 de maio de 1973, no qual ele define a arte armorial brasileira como

aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a xilogravura⁴, que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (MORAES, 2000, p. 36).

Ainda que Ariano Suassuna e o Armorial se aproveitem de expressões e elementos da cultura popular, é preciso saber definir o que, de fato, é “popular”, para que não se cometa o erro de classificar a obra do dramaturgo como tal. Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 14) apresenta uma definição para popular como “[...] o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente, o que é amado pelo povo”. Ao se analisar essa afirmação por partes, concluir-se-á que: 1) A arte de Suassuna não vem do “povo”. A autora afirma que, embora a referência à obra popular seja o cimento do Armorial, ele não reúne artistas populares, mas artistas cultos que se aproveitam do popular para recriá-lo segundo outros conceitos. Além disso, quando se pensa em uma arte que “vem do povo”, não se vislumbra uma autoria sobressalente; pensa-se em uma expressão artística coletiva. 2) É possível afirmar que as obras do autor são relativas ao povo, já que Suassuna inspira-se na realidade e na cultura sertanejas. 3) Quanto à possibilidade de a arte de Suassuna ser “feita para o povo”, há que se fazer ponderações. Quando questionado quanto à possível frustração pelo fato de leitores mais simples estarem distantes de suas obras, em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 47), Suassuna admite que isso o incomoda muito e comenta a grande defasagem existente entre o número de habitantes do país e o número de tiragens de exemplares. Também afirma que precisa apostar na passagem do tempo ou até mesmo esperar que a televisão adapte mais obras, a fim de que a população tenha acesso a elas. 4) Já o fato de a arte ser “amada pelo povo” está diretamente relacionado ao acesso que se tem a ela. A presente pesquisa não objetiva dissertar sobre os níveis de aceitação popular das produções de Suassuna, no entanto, reconhece que se grande parte da população não possui acesso aos textos de Ariano, ao menos já teve a oportunidade de assistir, na televisão, à adaptação de algumas de suas obras.

⁴ Xilogravura é um processo que permite a reprodução de uma imagem sobre a madeira. Um objeto cortante entalha a gravura, e depois as partes em relevo na madeira são cobertas por tinta. Assim, a nova figura estará pronta para ser “carimbada”.

Para Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 14), a arte armorial define-se por uma relação “fundadora” com a literatura popular nordestina e com o folheto de feira, e Suassuna imprime e une, nessa arte, a poesia narrativa, a xilogravura, a música e o canto das estrofes. Em 1947, anos antes de o Movimento tomar forma, Suassuna escreve sua primeira tragédia, *Uma mulher vestida de sol*. Segundo ele próprio, é sua “primeira tentativa de recriar o romanceiro popular nordestino” (SUASSUNA, 2006, p. 28). Hermilo Borba Filho retoma uma entrevista de Suassuna ao jornal *Folha da Manhã*, de 1948, no qual o autor explica as origens dessa peça:

[...] o que fiz foi tomar um romance popular do sertão e trata-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia – ela também filha do romanceiro nordestino e neta do ibérico. O romance escolhido foi o de José de Souza Leão. [...] A história é simples e trágica: um coronel, enciumado do amor da filha por José de Souza Leão, mata-o, sendo morto por sua vez pelo pai do herói. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esboço de drama. Procurei conservar na minha peça o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionero onde há obras-primas de poesia épica, especialmente na fase denominada do pastoreio. Minha maior alegria seria ver o meu drama representado para o povo – vê-lo voltar à sua origem. Porque na verdade pouco interessa o indivíduo, aí. É o povo o criador e procurei somente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético do povo do sertão – talvez a terra mais mágica do Brasil” (SUASSUNA, 2006, p. 18).

Esses romances, assim como o de José de Souza Leão, retratam uma arte popular que guarda certa ligação com o Romanceiro Ibérico. Câmara Cascudo (2002, p. 599) define o Romance⁵, em seu sentido original, como um poema de versos simples, que narra façanhas de guerra; entretanto, no século XVI ele passa a abordar temas populares e conquista espaço em Portugal, coincidentemente no período da colonização do Brasil, o que faz com que ele seja trazido para cá, na forma cantada. Afirma o autor que os romances resistem no Brasil, provavelmente, até o século XVIII.

As informações de Câmara Cascudo vão ao encontro das afirmações de Pere Ferré (2001, p. 13), o qual relata que o Romanceiro Ibérico passa a conquistar espaço no século XV e persiste até a atualidade na memória

⁵ Os romances começam a ser registrados no Brasil na segunda metade do século XIX. A primeira coleção foi publicada no ano de 1873, no jornal *O Trabalho*, em Recife, por Celso de Magalhães (CASCUDO, Câmara, 2002, p. 599-600).

coletiva, mesmo tendo sido destronado pela corrente iluminista durante a Idade Média. Ferré ainda afirma que Romanceiro vem sendo considerado um gênero nascido durante o período medieval e transmitido pela letra e pela voz, e que compartilha com poemas medievais traços de estrutura e temas, do estilo lírico às fábulas. Os Romanceiros eram criados e transmitidos por seus autores e intérpretes por meio oral, costumeiramente cantados, sempre sustentados pela memorização das palavras, visto que poucos eram os indivíduos que conheciam a leitura e escrita. Além do Romanceiro tradicional, existia também o vulgar, assim definido por Carlos Nogueira, em sua obra *O essencial sobre o Cancioneiro narrativo tradicional*:

Num cotejo genérico com o Romanceiro velho, o Romanceiro vulgar [...] apresenta temas mais populares, vinculados ao cotidiano do povo das cidades e dos campos, como insucessos amorosos, crimes diversos, suicídios, desastres, ações de bandidos. Traço típico de toda a estética de massas, o trágico, relevado em pormenores realística ou hiperbolicamente macabros, sinistros, percorre com insistência muitas destas composições poéticas. (NOGUEIRA, 2002, p. 12-13).

É facilmente verificável a relação de Ariano Suassuna com a herança cultural da Península Ibérica e a arte da Idade Média. Idelette dos Santos (2000, p. 98-99) afirma que a teoria musical elaborada por Suassuna visa à criação de uma música erudita através de ecos de música de corte nos romances ibéricos, influência do canto gregoriano, etc. Todavia, a autora alerta para o fato de que a “recriação medieval” é confundida com a ocorrência da literatura da voz corrente nas memórias e em textos que vão desde a Idade Média até a época contemporânea. Ela também se refere a uma identidade própria do Romanceiro em nosso país, ao afirmar que o romance é um gênero narrativo criado ou recriado no Brasil, o qual, se for de origem ibérica, é integrado à realidade da poesia nordestina. Câmara Cascudo (2002, p. 602) define o romanceiro popular nordestino como um universo constituído por poemas e canções, que abrangem desde a poesia de improviso, cantada, até a literatura de cordel e de tradição oral memorizada. Portanto, antes de se ligar Suassuna ao romance ibérico medieval, é preciso relacioná-lo ao romance nacional, criado e ambientado no Nordeste.

Suassuna traz, para sua primeira peça trágica, um mito popular e cria uma história⁶ na qual dois cunhados, Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues, são rivais por conta da divisão de suas terras. Uma cerca, no meio do palco, limita o espaço de cada um. Do lado de Joaquim, homem inescrupuloso e violento, também vivem Rosa, sua filha, Donana, avó de Rosa por parte de mãe, e que teve a filha assassinada, por ciúmes, pelo próprio Joaquim, além dos empregados Martim e Gavião, que vigiam a cerca com espingardas. Do lado de Antônio, homem honesto, vivem sua esposa Inocência e os empregados Caetano e Manuel, além de Francisco, filho de Antônio e Inocência, que retorna após longo tempo de uma ausência que se deu por conta de uma briga que tivera com seu pai. Surgem também os retirantes, Inácio e Joana, e seu filho Neco, o qual, confundido com um invasor, é morto por Joaquim. No dia em que Francisco volta para casa, casa-se com Rosa em segredo, e acaba sendo morto por Joaquim. Então, Rosa ajuda seu tio, Antônio, a vingar a morte de Francisco, e trama a morte do próprio pai. Joaquim é assassinado por Antônio e Inácio, e Rosa se suicida.

Constata-se, no decorrer da peça, a presença do romance *Minervina*, cujo tema é um crime passionai. Tal romance teria sido apreciado pela mãe de Rosa quando viva, o que se torna uma ironia, já que a mulher acaba sendo assassinada, por ciúmes, pelo próprio esposo Joaquim, semelhantemente à história de *Minervina*. Aqui, Suassuna incorpora a temática da violência, por meio da palavra cantada, à sua obra:

MANUEL - — Ó de casa!
 — Ó de fora!
 — Minervina, o que me guardou?
 — Eu não lhe guardei mais nada:
 nosso amor já se acabou.

— Minervina, tu te lembrás
 das palavras que disseste?
 Que a outro não amavas
 Enquanto vida eu tivesse?

⁶ A primeira versão de *Uma mulher vestida de sol* foi escrita no ano de 1947 e conquistou o prêmio Nicolau Carlos Magno em um concurso nacional promovido pelo TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco). A versão conhecida e empregada nesta pesquisa foi escrita em 1957, após a conversão de Suassuna do protestantismo para o catolicismo. O autor também reescreveu a peça pela terceira vez, a fim de adaptá-la para uma minissérie televisiva, transmitida pela Rede Globo em 1994. E Suassuna afirma, nos *Cadernos de Literatura* (2000, p. 49) que ainda escreverá uma 4ª versão, a qual, segundo ele, será a definitiva.

Minervina, tu te lembras
daquela tarde de sol
em que caíste em meus braços
toda banhada em suor?

Na algibeira do capote
trago um punhal escondido
para matar Minervina
que não quis casar comigo.

Na primeira punhalada
Minervina estremeceu,
na segunda o sangue veio,
na terceira ela morreu.

Do céu me caiu um cravo
na copa do meu chapéu:
terá sido Minervina
que vai subindo pr'o céu?

Vou-me embora, vou-me embora!
Eu daqui vou me ausentar.
Vou sair de mundo afora,
Vou morrer, vou me acabar! (SUASSUNA, 2006, p. 118-

119).

Em meio a possibilidades de aproximações, tanto com a Antiguidade Clássica quanto com a Idade Média, duas figuras da Modernidade são rechaçadas na trama de *Uma mulher vestida de sol*. Com a pretensa intenção de julgar o caso da posse pelas terras em disputa, estão em cena um Juiz e um Delegado. São eles os responsáveis pelo prólogo e informam ao leitor/ espectador quem são os donos das terras divididas e qual a questão a ser “julgada”. Entretanto, essas personagens são medrosos e incapazes de enfrentar Joaquim. Em um contexto histórico-regional, essa ineficácia e covardia das figuras jurídicas explica-se pela estrutura social do Nordeste na época em que a história se ambienta. Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 78-79) relata a existência de uma ordem social sertaneja à semelhança de um feudo: o fazendeiro, também chamado de coronel, reúne, em suas posses, um agrupamento de pessoas, que trabalham para ele em troca de sustento e proteção. Nesse sistema fechado, o coronel é a maior autoridade e faz sua justiça como melhor lhe convém, protegendo ou punindo; policiais e juízes dificilmente intervêm em suas questões, pois normalmente lhe devem o cargo que ocupam. Observa-se, portanto, uma teia de relações no sertão similar às sociedades

do período medieval, em um esquema de troca de “serviços” entre patrões e empregados, que Suassuna reproduz em sua obra.

A aparição do Juiz e do Delegado, no entanto, expressam mais do que uma aproximação com o mundo feudal trazido para terras sertanejas brasileiras do século XX. Não se pode esquecer que esses personagens estão inseridos em uma peça que, tendo Suassuna a intenção de fazê-la trágica, aborda personagens em conflito por questões complexas, como a oposição de valores absolutos, a honra e a coragem de enfrentar a aniquilação. Em um ambiente tão tenso, por que o autor pensaria em inserir dois personagens cômicos? Em um primeiro momento, a impressão que se tem é que o Juiz e o Delegado estão fora do “tom”. Ocorre, no entanto, que a sensação de que eles não pertencem àquele lugar, de que estão ali como meros “recortes”, possui uma significação substancial. Suassuna consegue demonstrar que, assim como em um sistema feudal, também na tragédia as figuras representantes da justiça moderna são ineficazes. A ausência de ação do Juiz e do Delegado não se dá apenas por medo da represália de um “coronel”: na verdade, não há espaço para eles na tragédia, que comporta apenas os personagens envolvidos na cadência de acontecimentos que culminarão na morte e na cessação do conflito. A fuga das autoridades, na calada da noite, antes de os ataques iniciarem, demonstra que a tragédia domina tudo o que a ela pertence – nesse caso, o casal protagonista e suas famílias à beira da guerra; no entanto, “expulsa” os elementos que a ela são estranhos – nesse caso, as duas figuras que representam uma ordem social dos tempos modernos.

2.1 O PAPEL DA FÉ NA OBRA

Além da ligação de Suassuna com o Romancista, também é possível verificar a influência que o teatro medieval exerce sobre ele. De acordo com Ligia Vassallo (1993, p. 29-30), a cultura popular nordestina é medievalizante⁷ e, por isto, as peças do autor possuem traços ideológicos da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. Ainda que se faça necessário ressaltar que o

⁷ É preciso cuidado para não generalizar a identidade nordestina: deve-se, antes, compreender o “medieval” como um possível desdobramento da cultura do Nordeste que, em algum momento, pode ter sido influenciada pela herança cultural da Idade Média.

autor não é um militante religioso⁸, é fato que ele emprega, em algumas peças, a forma dramática do auto, que se propõe a divertir e, ao mesmo tempo, ensinar valores cristãos. E, mesmo no caso de *Uma mulher vestida de sol*, ficam evidentes as constantes menções ao cristianismo. Além disso, Suassuna alia essa tragédia ao drama do sertão, à vida já bem sofrida de grande parte do povo nordestino – embora seja preciso considerar que o sofrimento dos protagonistas não é causado pela pobreza, visto que a peça trata de um drama que envolve proprietários de terra; o sofrimento pela falta de posses é vivenciado pelos retirantes. Suassuna une a difícil realidade do povo sertanejo por ele idealizado e o apego à fé:

O Nordeste de Ariano tem sua história ainda governada pelos insondáveis desígnios de Deus. É um espaço que oscila entre Deus e o Diabo. É um jogo de cartas cujas regras não foram reveladas a ninguém [...]. No Nordeste, era ainda Deus que dava sentido às coisas, notadamente para o homem pobre do sertão [...] (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 189).

Sendo a cultura nordestina influenciada pelo período medieval, e sendo o povo nordestino da obra de Suassuna um grupo que, via de regra, sofre com a pobreza, o sol quente e a terra árida, vislumbra-se um campo bastante fértil para o enraizamento da fé, capaz de recuperar, nesses indivíduos, o desejo de viver, de seguir em frente, de algum modo. Diz o texto bíblico:

12 A mulher e o dragão

Viu-se um grande sinal no céu, a saber, uma mulher vestida do sol com a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça, ²que, achando-se grávida, grita com as dores de parto, sofrendo tormentos para dar à luz (Ap, 12, 1-2).

As religiões cristãs divergem quanto à interpretação dessa passagem. O protestantismo, de forma geral, segue os rastros da interpretação evangélico-histórica de Martinho Lutero:

⁸ Suassuna, inclusive, deixa claro, em entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 38), que, embora considere legítimo que ideias políticas, religiosas, filosóficas, etc. de um autor apareçam na obra, elas não devem figurar como militantes.

A necessidade dos protestantes de demonstrar a alegação evangélica de que o próprio papado (juntamente com o turco terrível⁹) constituía a personificação institucional do Anticristo estava no âmago dessa nova historicização (McGINN, 1997, p. 576).

Ainda nos dias atuais, é de praxe ouvir, em discursos protestantes, referências ao papado católico como o Anticristo apocalíptico. Bernard McGinn (1997, p. 576-577) cita as interpretações de Lutero para as três desgraças mencionadas no livro: em 9:1-12, tratar-se-ia de Ário¹⁰, o herege; em 9:13-21, do ataque maometano à Igreja; e a terceira, o império do papa descrito em 11:14. Dessa forma, prossegue McGinn, a passagem da mulher que dá à luz significa, de acordo com Lutero, que alguns cristãos testemunhariam a ocorrência das três desgraças. Sendo assim, é possível relacionar a figura da mulher grávida à figura da Igreja idealizada pelo protestantismo, a qual, de acordo com a profecia, sofreria perseguições.

A Igreja Católica, por sua vez, reinterpretou a passagem da mulher, que seria a própria figura da Virgem Maria, grávida de Jesus. A versão de *Uma mulher vestida de sol*, de 1947, foi escrita sob a ótica de um autor protestante, enquanto a versão de 1957 foi escrita sob a ótica de um autor católico (embora o mesmo homem). Hermilo Borba Filho considera curioso o fato de Suassuna, então protestante, ter escolhido justamente uma passagem bíblica tão simbólica para os católicos, e acredita que

Suassuna pressentiu a Igreja, caiu nela e, entregando-se, juntou a ela sua arte, feita de pedras, animais, árvores ressequidas, couro, sol – o sertão – e cangaceiros, *amarelinhos* – a humanidade – para a formação do mais vigoroso teatro que encarna o real espírito do Nordeste e do povo dessa região (BORBA FILHO, 2006, p. 20).

Torna-se temeroso arriscar possíveis correlações de significados entre a peça e as interpretações tanto protestantes quanto católicas. Correto é apenas afirmar que o autor tomou por empréstimo uma passagem bíblica que,

⁹ O “turco terrível” possivelmente é uma referência ao Império Otomano ou, mais precisamente, a Maomé II, comandante da invasão que tomou Constantinopla em 1453, causando a destruição do Império Romano no Oriente. A queda de Constantinopla é considerada o marco do fim da Idade Média na Europa.

¹⁰ Ário, nascido por volta de 256 d.C., na Líbia, foi um presbítero de Alexandria cujas ideias abalaram o princípio cristão da tríade divina. Segundo ele, Jesus estaria abaixo de Deus na hierarquia e negava a trindade “Pai, Filho e Espírito Santo”. Por causa de suas convicções, foi acusado de herege e sofreu represálias da Igreja.

realocada para o tema de sua obra, tornou-se profética no contexto da disputa familiar. *Uma mulher vestida de sol* pode simbolizar Rosa, ao mesmo tempo envolta por um brilho que a torna especial entre as mulheres (vestida de sol), mas também sujeita ao sol impiedoso do sertão. Quanto ao trecho que relata a gravidez da mulher, o fato é que jamais se saberá se Rosa esperava um filho de Francisco (o filho que, como dito acima, marcaria a união do sangue das famílias), mas a dor que ela sente na hora de sua morte pode ser comparada à dor de um parto. Essa passagem bíblica abre e fecha a peça, na voz do personagem Cícero, uma espécie de atualização do Oráculo grego. Ao recitar, no início da peça, a passagem, Cícero realiza uma predição do trágico que se desencadeará, e o faz de maneira totalmente conectada à palavra do Deus cristão. Suassuna obtém o grande feito de trazer uma figura da Antiguidade clássica ao universo do sertão no século XX e, em vez de por em sua boca palavras sopradas por divindades gregas, atualiza o personagem utilizando-se elementos míticos do próprio cristianismo. Ao encerrar a peça repetindo o mesmo trecho declamado no início do primeiro ato, o oráculo sertanejo comprova ser o mediador dos mundos divino e terrestre, e refere-se a Rosa como a mulher vestida do sol que nasce, prenhe da nova vida que se inicia para os vivos:

CÍCERO – E viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher Vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo dos seus pés, e uma Coroa de doze Estrelas sobre a sua cabeça; e, estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir (SUASSUNA, 2006, p. 37; 194).

A morte de Neco, o filho dos retirantes Joana e Inácio, ganha um cortejo fúnebre no qual a reza expressa o desejo de os personagens um dia chegarem aos céus e lá encontrarem a alegria perdida na terra, bem como expressa, ainda, a fé como o único elemento possível a que eles podem se apegar para não sucumbirem.

JOANA – Tenho o meu rosário
pra nele eu rezar
mais Nossa Senhora
quando eu lá chegar.

TODOS – Quando eu lá chegar
com muita alegria.
Rosário de prata
da Virgem Maria.

[...]

DONANA – *(Cantando)* Nossa Senhora, orai por ele!

INOCÊNCIA – *(Cantando)* Mãe de Deus, Mãe de
Deus,
Ó Mãe de Deus,
Orai por ele, Mãe de
Deus.

RETIRANTE – *(Rezando)* Meu Deus, tenha piedade de nós!

CÍCERO – O sangue vermelho foi derramado.

CAETANO – *(Rezando)* Estão se abrindo os portões
de prata do paraíso.

MARTIM – *(Rezando)* Adeus, adeus, meu irmão!
Até o dia de juízo!

DONANA – *(Rezando)* Ó rosário sem mancha de Maria!

INOCÊNCIA – *(Rezando)* Ó mistério de sangue da paixão!

JOANA – O sangue por perto dele molhava a terra vermelha.

MANUEL – *(Rezando)* Virgem Mãe.

CAETANO – *(Rezando)* Estrela matrona.

MARTIM – *(Rezando)* – Bogari verdadeiro.

GAVIÃO – *(Rezando)* Rosa manjerona. (SUASSUNA, 2006, p. 77-79).

A preocupação com os costumes cristãos também se faz presente na obra, entrelaçada com a questão da palavra empenhada. Rosa recusa o convite de fugir com Francisco, por julgar que esse ato é contra a lei divina. O problema, então, é resolvido por Cícero, que explica ao casal o procedimento para que se casem às pressas:

CÍCERO – [...] Foi um Padre que me ensinou. Não havendo, perto, um Padre que faça o casamento, os dois chamam testemunhas, dizem que se recebem em casamento, como se fosse na Igreja, e estão casados diante de Deus. Vocês podem fazer isso, se não há outro jeito (SUASSUNA, 2006, p. 133).

Suassuna não deixa dúvidas de que o trágico, que se abaterá sobre as vidas de Rosa e Francisco, não provém de um castigo divino ocorrido por conta de uma união não oficializada, tampouco provém da falta de palavra dos personagens, que poderia resultar em um desentendimento compreensível no plano terreno. Por exemplo: levando-se em conta a importância da palavra no contexto sertanejo em que se dá a tragédia, caso os jovens fugissem sem se prometerem em matrimônio, tanto Joaquim quanto Antonio sentir-se-iam no direito de acusá-los de desonrarem ambas as famílias. No entanto, estando Rosa e Francisco casados, ninguém pode tirar-lhes a razão, dentro da própria lógica humana daquele contexto, uma vez que estão honrando sua palavra.

A rápida cerimônia é mediada pela sempre presente figura de Cícero, o personagem mais intimamente ligado ao plano divino na tragédia. Ele passa a demonstrar múltipla funcionalidade no enredo, visto a ideia do casamento improvisado e assumir a função de sacerdote, arriscando sua vida – certo de que será alvo do ódio de Joaquim – a fim de garantir que o casal siga os princípios de Deus e a lei dos homens.

CÍCERO – Rosa, você aceita Francisco por esposo, diante de Deus e destes dois homens, como manda nossa Santa Mãe, a Igreja?

ROSA – Aceito.

CÍCERO – E você, Francisco, aceita Rosa por esposa, diante de Deus e diante desses seus dois filhos, como manda nossa Mãe, a Igreja?

FRANCISCO – Aceito.

CÍCERO – Vocês juram se apresentar ao padre, assim que puderem, para regularizar tudo?

FRANCISCO – Juro.

ROSA – Eu também juro.

CÍCERO – Então estão casados, sejam felizes (SUASSUNA, 2006, p. 137-138).

Ao final da peça, não é apenas um elemento da fé cristã, mas, sim, uma figura sagrada da própria Igreja Católica que surge em cena quando Rosa, depois de se apunhalar e pedir à sua família que reze para que sua morte seja perdoada, é amparada pela figura da Virgem Maria, conforme indica a rubrica: *Junto ao corpo de Rosa, aparece a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la com sua infinita piedade* (SUASSUNA, 2006, p. 194). Suassuna demonstra, com esse último ato, que Deus não desampara seus filhos nem mesmo diante da fatalidade. Esta aparição de Nossa Senhora, porém, permite, mais do que todas as outras referências à fé cristã, a interpretação de que a morte não é o fim para o ser humano, mas uma passagem para o mundo perfeito e misericordioso de Deus. Após ter sofrido todos os tormentos, Rosa parece finalmente ser capaz de descansar em outra dimensão e, quiçá, até mesmo reencontrar Francisco e unir-se a ele na eternidade. Além disso, tudo leva a crer que a Virgem Maria, por seu próprio histórico de sofrimento materno, se compadece particularmente da situação de Rosa (caso contrário, ela poderia ter amparado também o cadáver de Francisco). Essa cena remete a Pietá, que outrora tivera nos braços o cadáver de seu filho, dado em sacrifício em benefício do mundo, e agora ampara, da mesma forma, sua filha, que tivera a vida ceifada em nome de um novo

tempo de paz. Assim, enquanto símbolo de intercessão, deduz-se que a santa empreenderá um esforço “especial” a fim de que sua “protegida” alcance a graça divina. Tal interpretação soa, à primeira vista, um risco à construção da tragédia de Suassuna, se levar-se em conta que

O cristianismo é uma visão antitrágica de mundo [...] O cristianismo oferece ao homem uma segurança da certeza final e repouso em Deus. Ele conduz a alma na direção da justiça e ressurreição. A paixão de Cristo é um evento de dor indizível, mas também é uma cifra através da qual é revelado o amor de Deus pelo homem [...]. Sendo um limiar do eterno, a morte do herói cristão pode ser ocasião de tristeza, mas não de tragédia. (STEINER, 2006, p. 188).

O parecer crítico de Steiner provoca-nos a esclarecer se, de fato, *Uma mulher vestida de sol* pode ser considerada uma tragédia e, dessa forma, conter a essência trágica em sua construção.

3 ANÁLISE DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO NA OBRA

Uma vez que a tragédia deve representar a queda do ser humano, e a filosofia cristã, a salvação em Deus, o autor une esses dois elementos e cria uma tragédia repleta de símbolos cristãos. No entanto, para ser possível afirmar se *Uma mulher vestida de sol* é ou não uma tragédia, certos aspectos devem ser considerados. Logo de início, cabe observar que cinco características, facilmente identificáveis, fazem com que o leitor/ espectador reconheça na obra contornos do gênero: a maldição familiar; o transcorrer do tempo; a tensão constante; a peripécia e o reconhecimento.

A maldição familiar. A primeira característica configura uma situação na qual se assemelham as histórias dos Átridas e dos Labdácias: Suassuna consegue atualizar a ideia da existência de uma linhagem amaldiçoada, e a realiza dentro do contexto do sertão nordestino. No caso dos Átridas, a maldição teve início com Atreu, pai de Agamenon, que fez com que seu irmão Trieste, sem saber, devorasse os próprios filhos. Quanto aos Labdácias, Laio raptou o jovem Crísipo, com quem mantinha um relacionamento amoroso, e o pai do garoto, Pélops, amaldiçoou o pai de Édipo, ao afirmar que Laio teria um filho que o mataria e toda sua descendência seria desgraçada. As famílias Maranhão e Rodrigues também sofrem com uma maldição, como bem observa Francisco: “Cheia de sangue é uma carga muito pesada! A família! Que herança, quantas histórias amaldiçoadas vêm com ela!” (SUASSUNA, 2006, p. 101). E tudo tem início com um presente: um punhal que o pai de Joaquim e Inocência dá à esposa como presente de casamento.

A arma parece predizer toda a desgraça que a família viverá. Joaquim se casa com a mãe de Rosa. No entanto, tomado por um sentimento de possessão doentio, mata a esposa. É por meio de diálogos entre os personagens que se pode deduzir esses acontecimentos do passado, inclusive a possível intuição da mãe de Rosa que, por meio de um romance sempre repetido, parecia saber o terrível destino que a aguardava.

CÍCERO – É aqui. A casa é a mesma, mas a mulher morreu. Eita, que sol! (*Cantando*)

— Ó de Casa!

— Ó de fora!

— Minervina, o que me guardou?

— Eu não lhe guardei mais nada:

Nosso amor já se acabou.

Na primeira punhalada

Minervina estremeceu

na segunda, o sangue veio,

na terceira, ela morreu.

Eita, que sol!

DONANA – (*Entrando, do alpendre.*) É você, Cícero? Ouvi você cantar, só podia ser você: acho que ninguém sabe mais essa cantiga, a não ser nós dois.

CÍCERO – Era o romance que sua filha cantava. Fala de morte e sangue. Coitada, parecia que vivia adivinhando que ia morrer daquele jeito!

DONANA – Cuidado, se Joaquim nos pega falando nisso, é capaz de nos matar também! [...] Então você também se lembra, Cícero! Eu não posso me esquecer do dia em que ela morreu. Ela estava cantando esse romance mesmo, ali quando fala na morte da moça, quando Joaquim entrou, com a faca na mão (SUASSUNA, 2006, p. 57-28).

Anos mais tarde, Joaquim e Antônio se tornam inimigos mortais por causa de uma divisão de terras injusta, imposta por Joaquim. E a faca, presente de casamento, que ficara de herança para Inocência, é passada de Francisco a Rosa, o que evidencia que a maldição dominou todos aqueles laços de sangue.

FRANCISCO – Está vendo o cabo? É todo cravejado de ouro. Foi nosso avô que deu à mulher, como presente de casamento. É por causa deles dois que nosso sangue é o mesmo, façam nossos pais o que fizerem para nos separar. Tome, é sua. Quero que você saiba que vou me casar com você, mesmo que isso nos leve para a morte (SUASSUNA, 2006, p. 113).

Como bem deduz Francisco, o casamento leva-o à morte. Esse fato, por sua vez, conduz Rosa a praticar mais uma ação que remete às maldições familiares das tragédias clássicas: o parricídio. Mesmo não sendo por suas mãos que Joaquim morre, é ela quem o engana e o conduz até Antônio e Inácio, que vingarão a morte de seus filhos. A ação de Rosa se assemelha à de Electra de Eurípides, que atrai Clitemnestra até sua casa, sob o falso pretexto de uma gravidez, para que a mulher seja morta por Orestes.

A maldição familiar começa e termina com o mesmo punhal, que atravessa três gerações. Já ao final da peça, a própria Rosa reconhece que sua relação com Francisco não poderia ter tido destino diferente, e sua morte, finalmente, livra a família – ou o que restou dela – do fardo amaldiçoado.

ROSA – Ele me deu este punhal, foi a aliança de casamento que conheci. Um amor que começou desse jeito, como podia terminar senão assim? Então, com o punhal com que começou meu casamento, deve ele terminar. Francisco, já vou! (*Apunhala-se*) (SUASSUNA, 2006, p. 191).

O transcorrer do tempo. A história inicia em um nascer do sol e termina no nascer do sol seguinte, de acordo com a mensuração de tempo aristotélica. Essas informações ficam implícitas em diálogos. No início da peça, Rosa se dirige à cacimba porque ela ainda está fria e pura. É como se os ânimos, pela manhã, ainda estivessem um pouco resfriados e o conflito estivesse longe de acontecer. De manhã, Rosa está serena como a água e nem sequer imagina a reviravolta que se dará no decorrer do dia.

DONANA – Você acorda e o dia já amanhece com você na cacimba. Você é filha de dono de terra, e o povo está começando a estranhar seus modos.

ROSA – Na cacimba, quanto mais cedo melhor. Eu desço até a água, sentindo o cheiro do barro acordado. A água, nessa hora, ainda está serenada, fria e limpa do sereno da noite [...] (SUASSUNA, 2006, p. 55).

À medida que o sol se põe, o clima se torna cada vez mais hostil. Essa característica não implica apenas um traço de tragédia: o fato de a escolha para o momento do conflito recair sobre a noite também demonstra a influência dos romances ibéricos, nos quais a culminância do momento trágico se dá, via de regra, no período noturno. Afinal, “[...] como dramaturgo e poeta, sofria, naquele tempo, aos vinte anos, a influência dos poetas e dramaturgos ibéricos [...]” (SUASSUNA, 2006, p. 28-29).

MANUEL – Enfim, a noite desce já, o escuro já está cobrindo tudo. Eita, noite velha! É a hora em que tudo acontece; a morte, o sono, tudo o que esquentava o sangue e escurece a cabeça. O dia acaba e a noite chega, mais esquisita ainda depois de um sol como esse que nos deixou [...] (SUASSUNA, 2006, p. 89).

Após a suspensão do conflito, o dia amanhece. Dessa forma, a peça cumpre o propósito de tragédia ao mensurar aproximadamente vinte e quatro horas para que se dê todo o ato trágico. “CAETANO – Agora, quem diz sou eu, companheiro: é melhor deixar essas coisas de mão. Cave e cante, é melhor. O dia já vem nascendo” (SUASSUNA, 2006, p. 193).

O clima tenso de tragédia é reforçado pela animosidade entre os donos das terras. A rixa entre Joaquim e Antônio é representada por uma cerca, colocada no meio do palco, e quem se atrever a derrubá-la poderá ser punido com a morte. Os personagens pressentem a aproximação do conflito e vivem agitados pelo medo de que a cerca seja derrubada, desde o início do texto. O leitor/ espectador, por sua vez, tem essa indicação por meio das falas. Os primeiros diálogos entre os empregados de Joaquim e Manuel já deixam clara a situação tensa:

MARTIM – *(Erguendo-se e armando o rifle.)* Que foi isso?
 CAETANO – *(Mesmo movimento.)* Alguém gritou.
 GAVIÃO – *(Mesmo movimento.)* Parece que foi na cerca!
 MARTIM – Vá ver o que foi! Eu fico aqui, vigiando.
 GAVIÃO *sai do seu lado, perdendo-se no fundo.*
 MANUEL – Vá também, Caetano, eu fico aqui, por segurança.
Sai CAETANO, por seu lado, no encaixo de GAVIÃO. MANUEL e MARTIM continuam mirando-se mutuamente com os rifles, vigiando-se cuidadosamente. GAVIÃO e CAETANO voltam rindo, com os rifles abaixados.
 GAVIÃO – Não foi nada, foi o vaqueiro que estava aboiando. Que vergonha, esse Caetano! Que sujeito perverso, já queria atirar em mim!
 MARTIM e MANUEL *abaixam os rifles, desarmam-se e sorriem.*
 CAETANO – E você? Fez uma cara para meu lado que esfriei!
 (SUASSUNA, 2006, p. 41).

No decorrer da peça, há diversas outras indicações, como a fala de Manuel, que afirma: “Camarada, pode azeitar o rifle, porque o barulho vai começar hoje à noite” (SUASSUNA, 2006, p. 88). Depois que Rosa atravessa a cerca, encorajada por Francisco, a tensão se torna ainda maior, porque agora, ao temor de que a cerca seja derrubada é acrescido o temor de que a história do casal tenha um desenlace aterrador. A tensão só se finda na última morte – a de Rosa.

A peripécia. A mudança de fortuna dos protagonistas é iniciada pelo retorno de Francisco, que desencadeia outra mudança de fortuna – a da vida para a morte. Quando se encontram e se casam, vivem um brevíssimo momento de alegria, pois ambos estão cientes do risco que correm e sabem que, para terem qualquer

chance de levarem adiante sua relação, precisam fugir de Joaquim. Antes do reencontro com seu amado, Rosa vive a estagnação, um eterno estado de espera por Francisco, assim como uma Penélope a tecer sua infindável colcha. Rosa é a mulher fiel e irrepreensível, que se guarda somente para o homem que ama. Martim tenta se aproximar da jovem, mas ela retira-lhe qualquer esperança: “MARTIM – É seu pai, é seu sangue que você vive traindo a cada instante! Porque é do filho do inimigo dele que você gosta, é por ele que você vive esperando!” (SUASSUNA, 2006, p. 50). Antes de seu retorno, Francisco vive em um circo, embora seu paradeiro seja ignorado pelos demais personagens. Seu sentimento por Rosa somente é despertado quando ele a revê, e tece um comentário envolto pelo erotismo: “Ah, meu Deus, foi como se eu tivesse tido uma vertigem, parecia o sol dançando na minha vista! Ela parece uma garrota vermelha, uma égua castanha com as crinas balançando!” (SUASSUNA, 2006, p. 83).

Numa primeira análise, é fácil compreender que a mudança de fortuna não se dá pela transição do estado de felicidade para o estado de infortúnio, visto ser esta uma definição deveras simplista do destino dos protagonistas. O que parece, então, é que a reviravolta se dá pela passagem da vida de Rosa e Francisco para suas mortes, na interrupção de seus planos amorosos. Entretanto, a verdadeira peripécia ocorre na passagem de uma ordem social a outra: do patriarcalismo à desordem passional. O sistema patriarcal tem sua derrocada com a morte de Rosa. Quando Joaquim é assassinado por Antonio, a ordem vigente ainda não está ruída porque, até o momento, trata-se de um patriarca sendo morto por outro patriarca, em uma ação que, além de não enfraquecer o sistema, reafirma-o e fortalece-o. Quando Rosa morre, porém, o patriarcalismo deixa de fazer sentido. Antonio, o último senhor daquelas terras, é apenas um homem infeliz, e sua sobrevivência é a própria imagem da ordem recém-desestruturada. O amor e a morte esmagaram o sistema e instauraram uma nova era, na qual predominam o vazio e a incerteza, mas que, ao menos, não comportará novamente outros conflitos semelhantes ao que se dera.

O reconhecimento¹¹. Liga-se diretamente à peripécia, por desencadear o desequilíbrio e a mudança no universo da peça. Ele ocorre por ocasião do retorno de Francisco, após longo tempo distante de casa. Antes de o jovem adentrar a história, todos os outros personagens se encontram em estado de estagnação: a “guerra” familiar vive prestes a eclodir, mas nunca acontece; os empregados de cada lado das terras vivem a proteger os territórios de seus patrões; Rosa aguarda Francisco e vive submissa ao pai; Joaquim mantém o domínio e a impunidade por meio do medo imposto a todos. Por mais que o clima de ameaça domine aquelas terras e aquela gente, a volta de Francisco põe fim à vida estática dos outros personagens.

A movimentação causada pela chegada de Francisco se assemelha ao retorno de Orestes. No entanto, a diferença consiste no fato de que este viera com a intenção de vingar a morte do pai, Agamenon, enquanto aquele retorna por acaso – não se sabe exatamente qual razão motivou Francisco a voltar para casa. Indaga Manuel: “Você não veio para ajudar? Não recebeu o recado de seu pai, não?” (SUASSUNA, 2006, p. 83). Responde Francisco: “Não recebi nada, estou chegando por acaso!” (SUASSUNA, 2006, p. 83).

Todavia, o jovem passa a fazer planos e se posicionar diante da situação da briga familiar após reencontrar Rosa. Pouco antes de ser pego na emboscada preparada por Joaquim, Francisco revela ao pai as suas reais intenções e afirma estar ao lado de Antônio:

¹¹ Aristóteles (2004, p. 60-61) cita quatro tipos de reconhecimento: 1) Reconhecimento por meio de sinais exteriores, que podem ser devidos à natureza; ou sinais adquiridos, como os que aderem ao corpo (cicatrizes), ou adereços, como colares, etc. 2) Reconhecimento devido à inventiva do poeta, o que, portanto, Aristóteles não considera artístico, pois se trata de um elemento empregado pelo dramaturgo e não é original da história. 3) Reconhecimento por meio da lembrança, como, por exemplo, a vista de um objeto que evoca uma sensação anterior. 4) Reconhecimento proveniente de um silogismo, como, por exemplo, nas Coéforas, em que “apresentou-se um desconhecido que se parece comigo, ora, ninguém se parece comigo senão Orestes, logo, quem veio foi Orestes”.

FRANCISCO – Meu Pai, peço-lhe também que me perdoe tudo, o rancor com que cheguei e algumas das coisas que lhe disse! Uma coisa, porém, eu quero explicar: quando eu disse a meu Tio que se fosse dono da terra faria o acordo com ele, estava apenas fingindo. Eu já desejava ficar a seu lado e casar com Rosa e foi para desviar a atenção dele que me fingi de ambicioso. Foi por isso que eu disse aquilo. Isso porém não atenua o outro fato, o ressentimento com que cheguei. Tudo me parecia trancado e duro, nesta terra em que o Sol seca tudo. Mas agora, com Rosa, parece que meu coração se desatou. Peço-lhe que me abençoe também e me deixe ficar de seu lado, se a briga recomeçar, seja pela terra seja por nossa causa (SUASSUNA, 2006, p. 149).

Francisco, tão logo chega, reconhece Rosa. No entanto, para isso precisa contar com a ajuda de Gavião e Manuel:

FRANCISCO – [...] Mas esperem: quem é aquela?

GAVIÃO – Ah, aquela é a filha do dono da dobra de ferro que matou o rapaz!

FRANCISCO – Rosa!

MANUEL – É Rosa, sim. Você ainda se lembrava dela? (SUASSUNA, 2006, p. 83).

Rosa, por sua vez, ao avistar Francisco, imediatamente o reconhece:

FRANCISCO – Rosa!

ROSA – Meu Deus, é você?

FRANCISCO – Ainda sabe quem sou?

ROSA – Peço-lhe, por tudo quanto é sagrado, que não fique aqui, se meu pai me avistar com você, mata-o na mesma hora!

FRANCISCO – Não tenho nada a ver com as brigas de meu Pai. E você sabe se não é assim que eu quero morrer?

ROSA – Eu devia ter fingido que não o reconhecia, mas não esperava isso e não pude! Meu Deus! (SUASSUNA, 2006, p. 85).

O reconhecimento na peça, portanto, consiste no encontro de Rosa e Francisco após tanto tempo distantes um do outro, além do fato de, inicialmente, reconhecerem-se como inimigos, mas, ao mesmo tempo, apaixonados. Esse reconhecimento aproxima-se da definição de Aristóteles (2004, p. 60-61) para o reconhecimento por silogismo. Assim, Francisco avista uma jovem parecida com Rosa; como, naquele espaço, não há jovem que se pareça com ela, só pode ser Rosa. E o mesmo vale para o reconhecimento de Rosa em relação a Francisco. Ainda, o silogismo se estende à situação de animosidade da família. Se Francisco é

filho de Antonio e Rosa, filha de Joaquim, e se Antonio e Joaquim são inimigos, logo, Rosa e Francisco também são inimigos. Todavia, mesmo nas condições adversas em que se encontram, ao reconhecer Rosa, Francisco repensa sua vida e dá um novo propósito ao seu retorno à terra natal. Ao reconhecer Francisco e ter seu sentimento correspondido, Rosa passa a ter um motivo para sua existência.

Ao reconhecer Orestes, Electra se enche de esperança e seu desejo de matar Egisto e Clitemnestra reascende. É pelo fato de os irmãos estarem unidos que a vingança se torna possível, pois Electra incentiva e Orestes executa. No caso da tragédia de Suassuna, os protagonistas, ao se reconhecerem, desejam apenas viverem juntos e felizes. Entretanto, esse sentimento amoroso será tão determinante para o desencadear da tragédia quanto o sentimento vingativo dos irmãos retratados nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas.

Os elementos tempo, tensão, peripécia e reconhecimento apresentam contornos similares aos das tragédias clássicas. Entretanto, a análise ainda não dá conta de comprovar se a obra é, de fato, uma tragédia e se o trágico se faz presente nela. É preciso ir mais longe e buscar, no âmago da obra, todo o processo que confere sustentação à peça.

3.1 O TRÁGICO

Romilly (1998, p. 152) afirma que a função do trágico é medir a sorte do homem em função da ocorrência de desgraças individuais, e que uma situação pode ser triste e horrível, mas só se torna trágica ao ocorrer um recuo, graças ao qual ela figura como prova dos sofrimentos que o homem pode vir a suportar, sem solução ou recurso. De fato, os termos tragédia e trágico, ainda que tenham nascido para determinar o caráter de um gênero teatral, de características muito específicas, acabaram por adquirir novos significados, relacionados a quaisquer acontecimentos terríveis que causem sofrimento, como catástrofes, acidentes, doenças e morte. É preciso insistir, no entanto, que o trágico vai além de uma fatalidade: ele deve estar ligado a um acontecimento de causa maior, o qual, como define Romilly (1998, p. 147), ultrapasse o individual e o torne necessário em virtude de circunstâncias que são impostas ao homem.

Ariano Suassuna defende a essência trágica, o que permite inferir que ela pode se fazer presente em *Uma mulher vestida de sol*:

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que a maior parte dos estetas contemporâneos não aceita mais a existência do Trágico, isto é, de alguma coisa de essencial comum a todas as tragédias, antigas ou não. Quanto à nossa posição pessoal, é ela contrária à dessa maioria. Acredito que se possa distinguir o Trágico como essência presente em todas as tragédias, antigas, contemporâneas ou futuras (SUASSUNA, 2009, p. 123).

De acordo com o autor, o trágico é a categoria fundamental das tragédias. Em sua *Iniciação à Estética*, ele segue os princípios aristotélicos quando decompõe o trágico em ação trágica, linguagem trágica, personagem trágico, decisão e conflito, infortúnio, terror e piedade. Entretanto, também não se deve esquecer os pressupostos defendidos por Lesky – e já apresentados no capítulo anterior. A seguir, a pesquisa buscará descobrir se a obra obedece aos critérios necessários para que nela se dê todo o processo trágico.

Na obra, ocorre **um amor impossível**, envolto por **contradição, decisão e conflito**. Rosa e Francisco sabem das consequências que poderão sofrer caso contrariem Joaquim e assumam seu relacionamento, e temem por isso:

ROSA – Eu tenho que ter medo, por mim e por você, porque agora estaremos sempre ameaçados pela morte, pelas mortes que estão por todas essas paredes, pela estrada, na igreja, no cemitério!
FRANCISCO – É verdade, eu sinto isso mais do que você pensa! Aqui, então, a morte parece que ronda todos nós. Seu pai, o meu, esse Martim que parece amá-la e por isso há de que querer me matar, e, agora, nós dois [...] (SUASSUNA, 2006, p. 112).

Entretanto, mesmo conscientes do perigo que correm por contrariarem as leis daquele universo, preferem correr o risco. Retome-se o que disse Francisco: “Quero que você saiba que vou me casar com você, mesmo que isso nos leve para a morte” (SUASSUNA, 2006, p. 113). Ocorre, portanto, um conflito de interesses; há dois polos com desejos inconciliáveis: Francisco e Rosa contra Joaquim. E, mais do que um desacordo que envolve três indivíduos, trata-se de uma transgressão severa ao acordo que existe naquelas terras, o qual exige que as famílias mantenham-se separadas. Essa é a ordem absoluta que mantém a trégua no mundo dos personagens e adia o conflito. Tal ordem, por sua vez, não fora determinada por Deus, mas por homens. Aqui fica claro, portanto, que a intenção da obra não é confrontar o poder divino, mas trabalhar apenas com forças humanas que se opõem e são incapazes de chegar a um acordo. Trata-se de forças

humanas que lutarão até seu aniquilamento. Aqui surge, pela primeira vez, um indício trágico proposto por Lesky: a contradição inconciliável.

Rosa e Francisco, ao declararem seu amor um pelo outro, tomam a *decisão* que levará ao *conflito*. Ocorre que:

O personagem trágico, homem de caráter excepcional e, por isso mesmo, personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é levado, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos, a um conflito. Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com esse caráter, se coloque um dilema – “um fim a escolher e outro a repelir”, como esclarece Aristóteles. Aí, ao contrário que se pensa, vê-se que a tragédia é causada pela vontade e não pela fatalidade. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolham os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza (SUASSUNA, 2009, p. 129).

Essa ideia vai ao encontro das palavras de Lesky (1996, p. 166), o qual, ao definir o herói trágico em Sófocles, afirma que o pensamento das pessoas medíocres busca, acima de tudo, a segurança e a preservação de suas vidas, enquanto o herói trágico assume uma luta que trata não da existência, mas da dignidade humana. Suassuna (2009, p. 131) comenta que alguns pensadores contemporâneos acreditam que a tragédia moderna se passa com o homem comum; para ele, no entanto, o que se dá com o homem comum deve permanecer no campo do dramático, já que no trágico só podem existir personagens incomuns. Rosa e Francisco são incomuns, mesmo porque, se não o fossem, provavelmente se manteriam afastados um do outro e buscariam a solução mais cômoda. Essa é, aliás, a atitude da maior parte dos personagens que representam as famílias rivais: por temerem que o pior aconteça, eles se mantêm cautelosos uns com os outros e procuram respeitar os limites impostos pela cerca. O medo de um conflito é mais evidente em Rosa que em Francisco; entretanto, quando seu pai determina que ela vá para a Espinhara, como forma de separá-la do filho de Antônio, a perspectiva de ficar longe do homem que ama se torna insuportável e se sobrepõe ao temor de uma briga sangrenta. E é nesse momento que a decisão de que trata Aristóteles se torna mais forte. Suassuna (2009, p. 130) comenta que o personagem trágico nunca está em paz consigo mesmo nem com as circunstâncias externas, e que os autores enfatizam ora um, ora outro aspecto do conflito, embora ele sempre exista. No caso das tragédias gregas, prossegue o autor, existe o dilaceramento interior do

personagem, no entanto, o que prevalece é seu embate com as circunstâncias exteriores.

É por meio da *hybris* que Rosa e Francisco promovem o desequilíbrio em seu meio. A paixão, que lhes confere força e coragem, leva-os a enfrentar a ordem preestabelecida. Além disso, a personalidade de Francisco é típica do herói trágico: ele é ousado e sua natureza destemida beira à arrogância. Francisco é dominado pela *hybris*, e isso se torna perceptível desde o momento em que vem à tona sua briga com o pai e o abandono do lar. Ao retornar às suas terras, Francisco ainda demonstra a mesma altivez, ao se aproximar de Rosa sem a mínima preocupação com a possível catástrofe que seu ato pode desencadear. A natureza de Rosa, por sua vez, é mais temerosa e passiva. No entanto, também nela existe a *hybris*, porque, motivada pelo amor que sente por Francisco, aceita desafiar a morte.

Resta detectar se o enfrentamento da ordem imposta por Joaquim pode também ser considerado uma ação trágica. Suassuna (2009, p. 125), diante da definição aristotélica de que esse tipo de ação deve ter caráter elevado, descreve-a como uma ação na qual esteja implicado um princípio de ordem superior. Ele ainda afirma que, em *Otelo*, o fundamento da ação do protagonista é passional e dramático, mas não trágico. Se a história de Rosa e Francisco terminasse apenas em mortes desprovidas de indagações filosóficas, seria possível descrever sua ação como passional, a exemplo da obra de Shakespeare. Entretanto, é preciso levar a ação até o final da peça para se compreender se ela é, de fato, trágica.

Há de se considerar, também, o **sofrimento de Rosa**, o qual abrange os elementos **infortúnio, consciência e caráter**. No caso do **infortúnio**, Suassuna (2009, p. 130) afirma que a má-fortuna do personagem não remete necessariamente à morte, embora esse desfecho seja o mais comum na tragédia. Rosa vivencia sua desventura em três momentos: no assassinato de Francisco por Joaquim, no assassinato de Joaquim por Antônio – nesse caso, com a participação da própria Rosa, e o suicídio dessa personagem. Com duas mortes tão terríveis, anteriores à sua, a protagonista experimenta uma brutal mudança de fortuna. Aqui, não se trata de um governante perder seu trono ou de amaldiçoar seu povo involuntariamente, porque a tragédia adquire contornos limitados e restringe-se a duas famílias. E, ao se mencionar a restrição do trágico ao ambiente familiar, faz-se

necessário considerar a análise de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari acerca da obra de Guimarães Rosa:

A conclusão a que se chega é a verificação da impossibilidade da tragédia, na medida em que se constituiu no país um terreno social demasiado fluido e esgarçado, incapaz de suportar os dramas trágicos, pelo menos nas camadas inferiores, que demandariam a existência de troncos familiares estruturados (RONCARI, 1997, p. 247).

Roncari (1997, p. 247) acredita que a verdadeira tragédia demanda uma forte estrutura familiar, o que não ocorre, segundo ele, na obra de Guimarães Rosa. Essa estrutura familiar remete à ideia do personagem trágico que é nobre por pertencer a uma família nobre. Suassuna (2009, p. 131) afirma ser este um dos motivos mais comuns de preconceito dos estetas contemporâneos acerca da possibilidade da existência da tragédia no mundo moderno. O autor de *Uma mulher vestida de sol* acredita tratar-se de um entendimento acidental e circunstancial, provindo da Grécia Antiga e que, para o trágico, não interessa se o personagem é oriundo de família ilustre; interessa, sim, que ele seja ilustre e excepcional dentro da comunidade em que vive (SUASSUNA, 2009, p. 131). Afinal, o que pode ser mais trágico do que o amor entre Riobaldo e Diadorim, em meio a uma guerra de poderosos?

De qualquer forma, Suassuna poupa sua obra dessa espinhosa discussão ao situar, no centro do enredo, as famílias de Joaquim e Antonio, enquanto desfoca e distancia tudo o que não corresponde aos núcleos familiares. Sob essa perspectiva, as duas famílias tornam-se os únicos destaques naquele universo fictício, principalmente pelo fato de que Joaquim e Antonio são os donos das terras, o que, naquele espaço de sertão, corresponde a pequenos “reinados”. Assim, não importa se no restante do país existem outras formas de governo hierarquicamente superiores: para o enredo, só importam os conflitos provindos da querela entre os dois “soberanos”, cujos reinos encontram-se divididos por uma cerca. Isso basta para se produzir um universo trágico.

Rosa, enquanto filha de uma figura de “autoridade” naquele meio, tem seu destino tão trágico quanto os personagens “nobres” das grandes tragédias clássicas – entenda-se, aqui, o “nobre” não como definição de caráter, mas como designação para posições sociais elevadas. Os próprios seres humanos, na obra,

criaram o contexto trágico, entretanto, é preciso levar em consideração que o maior peso pelos atos hediondos recai sobre Rosa, que sempre se mantém temerosa e não tem qualquer intenção de derramar sangue para alcançar seus objetivos. É a espécie humana que, em sua rede de relações, constrói uma situação propícia ao trágico.

Assim, o infortúnio determinado por Aristóteles e reafirmado por Suassuna se faz presente na peça. Os acontecimentos que o compõem, por sua vez, permitem que se descubram outros aspectos trágicos: o caráter trágico, também aristotélico, e o sofrimento do herói abordado por Lesky. Ao analisar esses aspectos, também é possível compreender os papéis de Rosa e Francisco na trama e descobrir se, ambos, de fato, podem ser considerados heróis.

Caráter trágico, sofrimento consciente e dignidade na queda.

Sempre com base em Aristóteles, Suassuna (2009, p. 127-128) define o personagem trágico como alguém cujo caráter é uma mistura de boas e más qualidades; um personagem excepcional, acima da média; alguém que não tem uma alma propriamente pura, mas uma alma grandiosa. Tanto Rosa quanto Francisco preenchem esse requisito, uma vez que seu caráter é predominantemente bom, ainda que isso não os impeça de cometer erros e praticar ações que os levem à fatalidade. Além disso, deve-se considerar ainda uma espécie de endurecer provocado nos sentimentos dos personagens. Afinal, o Nordeste de Suassuna é “[...] tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, onde se destacam os pontos de cruces e estrelas de sangue feitos a fogo, a faca e a tiros¹²” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 190). Rosa, por maiores que sejam suas qualidades, é capaz de tramar a morte do pai. Francisco, por sua vez, deixara sua casa por conta de um desentendimento com Antônio – cuja razão não chega a ser esclarecida no decorrer da peça. Ainda, Francisco suja as mãos de sangue ao matar Martim, que tentara invadir o lado das terras de Antônio assim que a porteira foi aberta para que Rosa a atravessasse. Mesmo assim, o caráter de Rosa e Francisco se sobrepõe ao dos demais personagens por sua coragem em quebrar a ordem estabelecida, em nome do amor que sentem um pelo outro.

¹² Um Nordeste à semelhança de sua própria história, já que o pai do dramaturgo, João Suassuna, foi assassinado por motivos políticos durante a Revolução de 1930, quando Ariano Suassuna tinha três anos.

Suassuna (2009, p. 128) ainda salienta que o caráter trágico de um personagem é determinado mais por suas decisões e ações, do que pelas palavras. Francisco, em seu infortúnio, cai na armadilha de Joaquim, que sequestra Rosa e a mantém em seu lado das terras, enquanto Gavião aponta o rifle para a cabeça da jovem. Francisco, então, vê-se diante de um terrível dilema: para poupar a vida de Rosa, deverá morrer.

FRANCISCO – Que é que você pretende?

JOAQUIM – Matá-lo, já disse. Mas matá-lo sem perigo, nem para mim, nem para a terra. Você passa a porteira, desarmado, e, aqui, na minha terra, vou matá-lo. Antônio Rodrigues não terá nada a reclamar, não vou dar a ele o gosto de vingar o filho tomando a terra de volta.

FRANCISCO – E se eu não obedecer?

JOAQUIM – Bem, aí Rosa morre. (SUASSUNA, 2006, p. 162).

Cabe observar que a intenção de Joaquim não é somente a de matar Francisco, mas também de cometer o assassinato de forma a não por suas terras em risco. O jovem, então, é obrigado a submeter-se às exigências de Joaquim, que nem nesse momento de embate com o genro e a filha deixa de lado a questão da terra; atravessa a cerca para ser executado no terreno inimigo e, assim, fazer Antônio acreditar que o assassinato se deu pelo descumprimento do acordo de não passar do limite do cercado. Trata-se de uma decisão que revela o caráter trágico de Francisco, uma vez que ele aceita a morte: se preferisse uma solução mais simples, poderia abandonar Rosa aos desmandos de Joaquim e salvar sua vida. Entretanto, uma vez que se trata de um personagem cujo caráter está acima da média, a possibilidade de um ato de covardia é impraticável, o que significa, portanto, que não há saída para Francisco. Ele é resoluto e coerente com seus princípios e, mesmo tendo a oportunidade de se safar de um fim trágico, é digno diante da queda. Além disso, ele sofre conscientemente, uma vez que, ao falar com Rosa pela última vez, engana-a para poupá-la de uma dor antecipada, enquanto está ciente de que morrerá dentro de poucos minutos.

FRANCISCO – Entre em casa, Rosa! Agora! De outra forma não terei coragem de ir.

ROSA – Não, você está falando de um jeito tão triste!

FRANCISCO – Vá, sem se voltar, peço isso como você me pediu há pouco: por tudo quanto é sagrado.

ROSA – Está bem, eu vou!

FRANCISCO – Por favor, não olhe para trás. Você jura que não olha? (SUASSUNA, 2006, p. 170).

No entanto, há uma diferença fundamental entre os destinos de Francisco e Rosa no que concerne aos tipos de ambientes trágicos propostos por Lesky e apresentados no primeiro capítulo. Francisco demonstra honra e coragem por aceitar o destino que lhe foi imposto, o que lhe confere contornos de herói trágico. Todavia, sua morte não lhe permite alçar um conhecimento que o engrandeça ou que pelo menos o faça libertar-se da dor, porque seu aniquilamento é a própria dor. Portanto, uma vez que a queda de Francisco é brutal e nada lhe oferece que lhe alimente o espírito, pode-se afirmar que o jovem é mergulhado em um ambiente cerradamente trágico.

Rosa, por sua vez, vive a situação mais complexa da tragédia: ao perder o esposo pelas mãos de Joaquim, vê-se diante de um terrível dilema: para agir de acordo com seus princípios, deve vingar a morte do amado e, para isso, trama a morte do pai junto com Antônio:

ROSA - [...] A morte dele quem vai vingar sou eu, meu tio. O senhor venha para cá e se esconda. Eu vou voltar para o lado de lá e chamar meu pai. Enquanto ele se informa de como eu saí do quarto, o senhor pode matá-lo. (SUASSUNA, 2006, p. 184).

Uma vez que vingar Francisco implica, necessariamente, assassinar Joaquim, Rosa é atormentada por seus valores uma vez mais. Viver é insuportável, porque sua moral a acusa de traidora e assassina. Não importa a dimensão do mal que Joaquim praticara em vida: em primeiro lugar, ele é seu pai, e matá-lo constitui-se em um ato horrendo. Rosa logo demonstra arrependimento pelo ato que praticara. As palavras derradeiras de Joaquim comovem a filha: “Vivi minha vida toda para essa filha. E, se é Rosa que leva Joaquim Maranhão à morte, que ele morra logo, porque não tem mais nada a fazer aqui” (SUASSUNA, 2006, p. 188). Após os tiros disparados por Antônio e Inácio, ela exclama: “Meu pai!” (SUASSUNA, 2006, p. 188). Assim, por meio do suicídio, Rosa encontra o alívio para seu

sofrimento. Sob esse ponto de vista, é possível afirmar, portanto, que o que ela vivencia se aproxima muito mais de uma situação trágica, uma vez que, por meio da morte, Rosa se liberta do sofrimento.

A dor de Francisco se resume à espera de sua morte arquitetada por Joaquim. Rosa, por sua vez, é conduzida até a morte por um destino que, ao mesmo tempo em que parece previsível por causa do histórico familiar amaldiçoado, também é tecido no tempo presente da peça, conforme os acontecimentos se sucedem. E, se a dignidade da queda de Francisco se faz presente enquanto ele abraça seu fim resolutamente, com Rosa ela se concretiza no ato de suicídio. Também Rosa poderia poupar a própria vida; entretanto, se assim o fizesse, ficaria para sempre marcada pelo assassinato do pai. Diante desse dilema e, levando em conta o caráter de Rosa, que a impulsiona para a justiça, também uma possível escolha entre dois caminhos (vida ou morte) se torna impensável: semelhante ao que ocorre com Francisco, para que ela seja coerente com seus princípios só há um caminho a seguir – sua autodestruição.

Se a protagonista é justa a ponto de vingar Francisco, mantém-se coerente em seu ideal de justiça por também vingar Joaquim. Assim, tanto Francisco quanto Rosa podem ser considerados heróis trágicos, ao se levar em conta as características até aqui apresentadas: o caráter, a dignidade, a desmedida, a queda, o sofrimento. Pode-se até mesmo considerar que o desdobramento do casal constitui-se em uma dupla face heroica: Francisco, o símbolo masculino, é valente, guerreiro e agressivo. Ele seduz Rosa e a encoraja a segui-lo, despreza a ordem imposta por Joaquim e abraça a morte com seu temperamento altivo. Rosa, o símbolo feminino, é doce, sensível, deixa-se conduzir, mas também é resistente e forte para suportar uma dor sem tamanho, própria das mulheres, cuja natureza as preparou para o parto. Rosa entrega-se ao sacrifício de maneira mais profunda que Francisco, posto que o destino lhe é tão perverso, que lhe impõe a tarefa de ferir mortalmente a si mesma. Assim, a junção dos personagens preenche os requisitos propostos pelo gênero teatral ao personagem trágico. No entanto, é preciso que o infortúnio de um personagem restabeleça a harmonia e o equilíbrio ao mundo no qual ele vive, para que o ciclo do trágico se feche e a tragédia tenha sentido completo. No caso da peça de Suassuna, esse momento se dá com a morte de Rosa.

A morte de Francisco leva o trágico ao seu ápice e acelera os fatos que cessarão uma rixa familiar, a qual, ao que parecia, poderia perdurar por anos, não fosse o ocorrido no dia fatídico que é colocado em cena. Ao se pensar na maldição da família, verifica-se que, mesmo após a morte do próprio Joaquim – ou seja, o aniquilamento da outra força combatente do conflito – o trágico não se finda: pelo contrário, ele recai, agora, inteiramente, sobre a vida de Rosa. Se anteriormente já se apresentou a *decisão* do casal protagonista que desencadeou o conflito, agora cabe enfatizar uma outra *decisão*, tomada apenas por Rosa, que será de igual importância para a construção da tragédia. Ela é a última peça da família que deve ser aniquilada para que a maldição se finde. Mesmo que ainda haja sobreviventes – Antônio, Inocência e Donana, eles não mergulham o bastante na experiência trágica, assim como fazem Joaquim, Rosa e Francisco. Esses personagens secundários envolvem-se na tragédia por meio da ligação com os personagens trágicos. Um bom exemplo é Antônio: sendo rival de Joaquim por conta da posse das terras, desperdiça diversas chances de matar o cunhado e prefere a paz e o diálogo na tentativa de estabelecer um acordo. O que o motiva, finalmente, a assassinar Joaquim e se tornar importante no desenvolvimento da tragédia é o desejo de vingança pela morte de Francisco. Donana, por sua vez, cumpre a função de velha sábia ou anciã da tragédia, que, além de assumir os cuidados com a neta, parece conhecer a natureza de todos os personagens; nada ou ninguém surpreende seu espírito experiente e desiludido. Como anciã, é-lhe conferido espaço para proferir verdades que outros personagens não são capazes de dizer: “Viu? É assim, sempre o mesmo homem perverso e perigoso. Se não fosse Rosa, eu já tinha ido embora desta casa há muito tempo!” (SUASSUNA, 2006, p. 61).

Com Francisco e Joaquim mortos, Rosa, ao apunhalar-se, apaga a última das três marcas que ainda alimentavam a maldição da família e, dessa forma, cessa o trágico e restabelece o equilíbrio. Entretanto, esse equilíbrio está deveras longe de um final feliz, pois os remanescentes das famílias já não nutrem qualquer esperança ou razão para continuarem vivos. Não há mais conflito, assim como não há mais sonhos ou qualquer chance de alegria. E a rixa do passado, que tanto havia molestado aqueles personagens outrora, passa a ser encarada como um grande despropósito:

ANTÔNIO – Ah, meu Deus, tudo isso por um pedaço de terra, e agora, de que nos servirá ela? Vocês cuidem do enterro. Donana fica comigo. Agora somos três mortos, cercados de mortos, como disse Rosa, todos à espera da morte, que já tarda a chegar (SUASSUNA, 2006, p. 192).

Se anteriormente foi dito que Rosa vivencia uma situação trágica, uma vez que ela se liberta da dor por meio de seu aniquilamento, aqui também se vislumbra a possibilidade do conflito trágico fechado: ainda que seus princípios morais a deixem sem saída, e que ela esteja irrevogavelmente condenada ao fim de sua existência, Rosa é apenas parte de um conflito que, por sua vez, não representa o fim para o mundo. Seguindo o raciocínio de Lesky, Rosa, prestes a se decidir pela queda, também está a um passo da resolução do conflito e sua morte reconcilia, definitivamente, as forças combatentes.

Findo o conflito, cabe finalmente retornar à problemática apresentada no primeiro capítulo sobre a fé cristã no seio da tragédia, no momento em que Rosa manifesta seu desejo por perdão. Sua última fala – “peçam a Nossa Senhora para que minha morte seja perdoada!” (SUASSUNA, 2006, p. 191) – remete a uma cristã que espera compreensão por seu ato suicida. Rosa quer que Nossa Senhora interceda para que Deus encare sua morte como um ato correto e justo. Entretanto, se um indivíduo clama por perdão à beira da morte, é porque ele espera por outra vida, mais feliz e plena do que a vida terrena. Esse fator pode criar certa dificuldade dentro dos moldes de uma tragédia e em seu ciclo trágico se levar em conta a teoria de Steiner, previamente mencionada, no que tange ao fato de a morte do cristão ser um limiar da eternidade. Pensar apenas sob essa perspectiva poderia colocar a perder toda a análise até aqui apresentada, principalmente quando surge a figura de Nossa Senhora e ampara o corpo de Rosa, o que remete à ideia de que a personagem será, sim, perdoada por Deus e conduzida ao mundo dos céus.

Entretanto, Lesky (1996, p. 41) afirma que a possibilidade de uma situação trágica dentro do mundo cristão pode se dar como em qualquer outro mundo. E, ao se considerar os três tipos de ambientação trágica por ele definidos e aqui identificados na obra, observa-se que não há qualquer contradição entre o trágico e o mundo cristão na peça. Se a visão cerradamente trágica não permite um engrandecimento espiritual, o conflito fechado e a situação trágica permitem. Se Rosa se liberta do conflito – e o encerra – por meio de sua morte, e ainda obtém a

cessação do sofrimento, seu amparo rumo ao céu é condizente com o trágico. Uma vez que Lesky leva em conta a possibilidade de o personagem trágico conquistar engrandecimento espiritual, esclarecimento e alívio por meio da aniquilação, isso significa que o herói não necessariamente deve sempre acabar em um abismo escuro e insondável. Se a ele é permitido obter paz ou até mesmo conquistar alguma evolução, isso também pode se dar em outro plano, transcendente ao terreno.

A ênfase na salvação das almas e na intercessão de Maria, também Suassuna aplica, por exemplo, em *O Auto da Compadecida*. Ainda que *Uma mulher vestida de sol* também seja permeada pela fé cristã, ele cria uma tragédia, e não, por exemplo, um auto. Nossa Senhora faz uma breve aparição, mas em nenhum momento há uma cena em que Rosa chega ao céu e encontra Francisco ou mesmo Joaquim. O espectador pode deduzir, por seu conhecimento religioso, que haverá uma continuidade para as almas dos mortos, entretanto, nenhum espírito se levanta e nenhuma ressurreição se dá. A tragédia permanece, predominantemente, no plano terreno. Portanto, inexistente qualquer manifestação de glória ou rejúbilo, ou qualquer construção de um personagem mártir – mesmo porque, nesse último caso, ninguém morre em nome de Deus ou da religião. A aparição de Maria não configura um *deus ex machina*, visto que ela não interfere no rumo dos acontecimentos; o conflito não deixa “pontas soltas” para serem amarradas por um ser divino. Note-se que o ciclo do trágico já está completo quando a mãe de Cristo surge em cena – diferentemente do que ocorre *O Auto da Compadecida*, em que a Virgem assume o papel fundamental de intercessora, capaz de transformar o destino das almas que a ela recorrem.

Enfim, há de se considerar a **catarse**, a **identificação com o leitor/espectador** e a **comoção** que o trágico provoca. Rosa e Francisco lutam por um amor que se concretiza e é esmagado em apenas um dia. O indivíduo receptor da tragédia, quem, via de regra, desejaria para o casal protagonista um merecido final feliz, comove-se com os rumos trágicos da história. É inerente ao ser humano sentir-se atraído pelo sofrimento e comover-se com ele, e essa característica permite que se dê o último requisito proposto por Lesky para que ocorra o trágico: ao se projetar na situação de Rosa e Francisco, o espectador toma para si um pouco daquela dor representada. Assim se completa o ciclo trágico além da cena – afinal, se a ação

não for capaz de tocar o âmago de quem a assiste, ela perde grande parte de seu efeito.

A identificação proposta por Lesky é concomitante ao momento catártico. Logo, ao levar-se em conta as teorias já mencionadas no primeiro capítulo, a catarse na obra poderia se dar das seguintes formas: A) seguindo a visão de Schiller, o espectador sentiria um prazer moral ao se deparar com a coragem de Francisco em aceitar a morte para poupar a vida de Rosa, e também ao contemplar a morte de Rosa como uma vitória sobre o mal. Afinal, ela coloca a moral e a justiça acima até mesmo da própria vida e determina que, se é uma assassina, deve ser punida com a morte. B) A visão de Lessing determinaria que o espectador sentiria compaixão pelo medo de que um destino semelhante ao de Rosa e Francisco lhe ocorresse. Esse espectador, portanto, poderia temer desde o sofrimento causado por um amor proibido, passando por um assassinato covarde, como o que ocorrera a Francisco, e culminando na mais difícil e atemorizante situação da peça, que seria, ao mesmo tempo, perder a pessoa amada, carregar uma culpa insuportável por se tornar um parricida e, finalmente, por ter de escolher entre poupar a própria vida e ser iníquo ou sacrificar-se em nome de uma justiça maior. C) A teoria de Hegel, por sua vez, afirmaria que a catarse se encontraria na satisfação sentida pela reconciliação das forças, após as mortes de Francisco, Joaquim e Rosa. Nesse caso, a catarse se relacionaria mais ao alívio gerado pelo fim da tensão, pois essa teria criado no espectador uma sensação incômoda constante, e em algum momento ele precisaria retornar ao estado de relaxamento. Assim, extintos os polos combatentes e restaurada a harmonia, o espectador se sentiria bem por não mais estar sujeito às ações angustiantes. D) A visão de Holderlin descartaria todas as outras até então apresentadas, uma vez que a catarse ocorreria dentro da própria cena e não extrapolaria a ribalta. Terror, piedade ou alívio deveriam ocorrer aos próprios personagens. Rosa seria capaz de experimentar um brevíssimo momento catártico, logo após apunhalar-se e antes de perder totalmente a consciência, pois sua ação trouxe-lhe paz, a qual se concretizaria na morte; Antônio, Inocência e Donana viveriam, a partir de então, livres da tensão provocada pelas terras divididas. Entretanto, o alívio sentido por eles se confundiria com um terrível vazio. Assim, a catarse limitar-se-ia a uma libertação espiritual dos personagens, sem, contudo, garantir-lhes qualquer esboço de alegria.

Ainda que seja necessário considerar todas as hipóteses de catarse acima descritas, deve-se priorizar o terror e a piedade destacados por Suassuna segundo sua própria leitura de Aristóteles. Dessa forma, “[...] o trágico se caracteriza pelo terror e pela piedade que desencadeia no espírito dos contempladores, determinando a purificação das paixões” (SUASSUNA, 2009, p. 132). Se o autor assim o afirmou, é bem provável que sua intenção, na peça, é a de despertar o terror e a piedade no mundo real, no espectador (contemplador), e não no mundo ficcional. Assim, a purificação recai sobre a plateia, e não sobre os personagens.

O trágico, dessa maneira, encerra seu ciclo, e a tragédia se mostra completa, de acordo com os elementos escolhidos como fundamentação para sua análise. Entretanto, certos aspectos da obra ainda merecem ser analisados com maior proximidade, uma vez que o trágico na obra transcende qualquer teoria, mesmo a aristotélica, se levar-se em conta que o autor utiliza símbolos que conferem à peça, além da força da tragicidade, traços peculiares de sua visão de mundo. No próximo capítulo, portanto, serão abordados alguns signos teatrais e outros símbolos que auxiliam no processo de interpretação da obra.

4 OS SIGNOS DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA

A análise da tragédia e do trágico, realizada anteriormente, não se envolve com determinados pormenores simbólicos da obra. *Uma mulher vestida de sol* contém símbolos que fazem referência à morte – uma característica peculiarmente empregada pelo autor – e é preciso adentrar outro campo teórico caso se queira valorizar essa informação: o campo dos signos. E não somente elementos simbólicos podem ser restaurados, mas, principalmente, a análise permite observar como a peça se constrói por meio da união dos signos.

De acordo com Tadeusz Kowzan (1977, p. 61), o campo do espetáculo, entre todas as artes, é o mais propício para a manifestação do signo: a palavra do ator, primeiramente, possui significação linguística, como signo de objetos, pessoas, sentimentos, ideias, etc; a entonação que ele emprega, por sua vez, pode alterar o valor do que foi dito; e, portanto, no teatro tudo se constitui em signo. Kowzan toma treze sistemas de signos na tentativa de analisar os espetáculos: palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, maquiagem, penteado, indumentária, acessório, cenário, iluminação, música e som. Desses elementos, serão utilizados somente seis na presente pesquisa: palavra, gesto, marcação, música, acessório e cenário. A limitação se dá tendo em vista que o sistema de signos foi criado para a análise da cena, da representação, e a proposta desta pesquisa é trabalhá-lo somente no texto não encenado, uma vez que as únicas indicações de signos ficam implícitas no texto, será necessário supor sua existência como se fossem transpostas para o palco; esse exercício de transposição hipotética torna-se um tanto inviável e até irrelevante para o estudo da tragédia e do trágico, por isso descartamos elementos como maquiagem, figurino e outros.

Patrice Pavis (2005, p. 7-8) explica que os anos de 1960 e 1970 se utilizaram amplamente de análises estruturais nas áreas literárias e artísticas, e que a semiologia buscava ultrapassar o impressionismo e o relativismo da crítica, que se concentrava mais no texto que na representação. Isso explica a razão pela qual Kowzan, que fazia parte do grupo dos teóricos estruturalistas, criou subdivisões de signos para analisar os espetáculos. Pavis (2005, p. 11) acredita que essa espécie de subdivisão mais fixa do que esclarece e chama de “fora de moda” a separação das categorias entre o sistema humano (animado) e de objeto (inanimado), embora não deixe de utilizar um sistema de signos, apesar das críticas ao estruturalismo. O

que ele propõe, por sua vez, é um sistema mais transversal, a fim de se evitar a visão fragmentária da peça. Dessa forma, ele escolhe, como componentes da cena: ator; voz, música e ritmo; espaço, tempo, ação; figurino; maquiagem; objeto; iluminação; materialidade e desmaterialização; o texto impostado. Entre esses signos, a pesquisa se utilizará da voz e música; espaço, tempo, ação; objeto; texto.

Tanto na análise de Kowzan quanto na análise de Pavis, é possível verificar que os signos dialogam e se complementam. Acredita-se que, por maiores que sejam os esforços no sentido de se evitar o retalhamento do texto, a análise de símbolos fatalmente leva a essa prática, em maior ou menor grau. Todavia, levar-se-á em conta, durante toda a análise, o fato de que os signos não fazem sentido separadamente e é preciso, portanto, que coexistam, que um auxilie, complete e justifique a presença do outro, para que possam formar o todo do espetáculo.

Na presente pesquisa, o **texto** é o signo máximo de qualquer análise, uma vez que é o único realmente existente na peça não encenada, e dele surgem as indicações que levam a outros signos. Por meio dele, descobre-se quem são os personagens, qual o papel de cada um na tragédia, quais ações levam à culminância do trágico, e como se dá o desfecho. Assim é a situação do texto com o qual a pesquisa trabalha:

O texto lido não foi ativado por uma voz humana (ou sintética) além do seu autor que não está presente para pronunciá-lo. É ativado no ato de sua percepção, mas de maneira individual e silenciosa (apenas depois do fim da Idade Média é que a leitura torna-se silenciosa e que o indivíduo se torna o depositário do sentido, o sujeito interioriza a lei e as normas) (PAVIS, 2005, p. 187).

É no ato da percepção da leitura, portanto, que os signos se delineiam. Um exemplo é a rubrica, no início do primeiro ato da peça, logo após a declamação bíblica de Cícero já comentada em capítulo anterior:

A casa de JOAQUIM MARANHÃO e a de ANTÔNIO RODRIGUES separadas por uma cerca que divide o palco, do proscênio ao fundo, perdendo-se aí. Nesta cerca uma porteira, que serve a uma estrada. Como nas fazendas sertanejas há, às vezes, Capela com cemitério, a casa de JOAQUIM deve, se possível, ter uma, a ela conjugada. Em cena, estão sentados, imóveis, segurando rifles perto dos joelhos, MARTIM, GAVIÃO, CAETANO, MANUEL, os dois primeiros do lado de JOAQUIM, os dois últimos do de ANTÔNIO. A luz está baixa e entram o JUIZ e o DELEGADO (SUASSUNA, 2006, p. 37).

A rubrica dá as indicações para a constituição do **cenário/ espaço** e permite ao leitor compreender que a peça ocorrerá em um ambiente rural sertanejo (cerca, porteira, capela e cemitério); esse ambiente rural está separado ao meio (cerca) e, possivelmente, essa cisão deva representar um conflito entre os donos das terras (capangas a vigiar cada lado da terra e portando armas); os proprietários se chamam Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues; o dia está amanhecendo ou escurecendo (luz baixa); e que dois personagens (Juiz e Delegado) chegam para que a trama tenha início.

O **cenário** abrigará toda a representação. Ele não precisa necessariamente de muitos recursos para criar verossimilhança, entretanto, necessita de um elemento que o divida ao meio. A rubrica solicita a utilização da cerca e da porteira, embora seja arriscado afirmar que esses elementos são indispensáveis ao cenário, uma vez que é possível realizar uma representação sem qualquer objeto em cena. Todavia, essa questão depende de cada diretor que se dispuser a realizar uma montagem da peça. O fato é que a rubrica do autor é clara quando demanda determinados itens para a constituição do cenário. E nessa demanda, o cercado e a porteira são os primeiros signos **objetos** que aparecem na obra.

O **texto** logo passa a representar também a **palavra**. Os dois elementos se fundem e informam o surgimento dos demais signos para o leitor. Portanto, em quase todos os próximos exemplos de signos haverá a presença desses elementos.

O diálogo que segue entre o Juiz e o Delegado funciona como um prólogo, uma vez que os personagens informam ao leitor quem são, onde estão, o que fazem naquele lugar e quem são Joaquim e Antônio.

O JUIZ – Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, Cabras e lagartos, com o Sol por cima e a terra parda em baixo. Mas nem por isso os homens que aqui vivem estão subtraídos ao poder da lei.

[...]

O DELEGADO – O querelante Joaquim Maranhão ocupa esta terra de pastagens altas para o seu gado, suas cabras, seus carneiros. O querelante Antônio Rodrigues diz que a terra é dele, e ameaça derrubar esta cerca, erguida pelo outro para garantir sua posse. Os dois querelantes construíram suas casas uma ao lado da outra, um, para garantir melhor a cerca que construiu, o outro, para melhor ameaça-la.

[...]

O JUIZ – E a questão assume um sentido tanto mais terrível porque os dois senhores de terra são cunhados e armaram o braço de seus homens, o que vem repetir, nesta terra de fogo onde o acaso me colocou para julgar, a sangrenta querela de Abel e Caim, com seus carneiros e ódios invejosos. Aqui estão o homem da lei e o homem da guerra para garantir o julgamento. *(Mais baixo e menos pomposo ao DELEGADO.)* Senhor Delegado, quem é Caim, no caso?

O DELEGADO – *(Também baixo)*. É Joaquim Maranhão, Senhor Juiz. É um homem perigoso. Eu, se fosse o senhor, julgava essa questão logo a favor dele, porque senão, ele pode nos matar. Antônio Rodrigues é bom, não é homem para matar ninguém; assim, é melhor julgar contra ele (SUASSUNA, 2006. p. 38-39).

É interessante observar o quanto o **cenário** é enriquecido pelas **palavras** dos personagens. O Juiz, que já havia descrito aquele lugar tão logo adentrara a cena, complementa sua impressão sobre aquelas terras sertanejas ao afirmar que “pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida” (SUASSUNA, 2006, p. 40). Porém, o **tom** que esses personagens utilizam também interfere diretamente na compreensão da palavra. A rubrica “mais baixo e menos pomposo ao DELEGADO” indica uma ruptura no ritmo e na tonalidade do Juiz, que interrompe sua oratória e abre um parêntese no prólogo, a fim de satisfazer uma curiosidade pessoal: “Quem é Caim?”. Essa “quebra” no **tom** e o desvio no tema do discurso conferem uma breve atmosfera ridícula e cômica. Já o Delegado, ao responder, também em voz baixa, que Joaquim Maranhão é Caim, demonstra temer que sua afirmação seja ouvida por outros personagens além do próprio Juiz.

O **tom** pode ser identificado no texto escrito por meio das situações que ocorrem e do estado de espírito que os personagens demonstram. Variam entre tons coléricos, infelizes, tensos, saudosos, ressentidos, entre outros. Exemplo: diante da insinuação de Manuel de que Joaquim possui intenções incestuosas em relação a Rosa, Martim aponta-lhe o rifle e diz: “É mentira, cachorro! E cale-se agora mesmo se não quer que eu lhe dê um tiro na boca!” (SUASSUNA, 2006, p. 45). Uma afirmação dessa espécie, acrescida da ação de apontar a arma, não pode remeter a outro tom senão o da **ira**.

Durante a cena em que os retirantes estão à porta da casa de Rosa, Joaquim demonstra **tensão** e **afobamento** ao correr com seu rifle, pois acredita que alguém tenta derrubar-lhe a cerca. Nessa passagem, além de ficar evidente a

agitação de Joaquim, a própria rubrica se encarrega de indicar o tom de **ansiedade** de Rosa diante do comportamento do pai:

ROSA (*Ansiosa*) Pai!
 JOAQUIM – Que é?
 ROSA – Houve alguma coisa?
 JOAQUIM – Estão derrubando a cerca! (SUASSUNA, 2006, p. 72-73).

O **tom** de Donana é **saudoso** e, ao mesmo tempo, **infeliz**, ao recordar a filha: “No enterro dela, a terra estava cheia de flores. Eu tinha plantado algumas, mas nasceram outras, sem ninguém plantar” (SUASSUNA, 2006, p. 54). Além disso, seu **tom** de **ressentimento** é evidente: “E eu posso deixar todo aquele sangue de lado? Quem pode esquecer a morte, vivendo entre essas paredes?” (SUASSUNA, 2006, p. 63).

O **tom** de **alegria** é sufocado na tragédia. Apesar de alguns personagens, em determinados momentos, tecerem comentários que podem despertar um breve riso no leitor, trata-se apenas de informações dispersas em um mar trágico. Nem mesmo durante seus poucos momentos juntos, é permitido a Francisco e Rosa viverem a felicidade em sua plenitude, tendo em vista que a relação dos dois se dá, o tempo todo, em meio à tensão e ao medo da morte.

O Juiz e o Delegado garantem momentos cômicos à tragédia devido a sua incoerente covardia, uma vez que, como representantes da lei, deveriam ser imparciais e destemidos. Entretanto, o medo que o Juiz sente de Joaquim leva-o a defender a causa do homem mau e perigoso. Ele, cuja autoridade é superior à do Delegado, determina que este entre na casa de Antônio, enquanto ele adentra a casa de Joaquim: “O senhor, homem de guerra, vá se hospedar na casa do homem da paz. Eu, distribuidor da justiça divina, ficarei na casa do guerreiro” (SUASSUNA, 2006, p. 40). Os personagens criam, com seus movimentos, uma **marcação** que acompanhará toda a tragédia: cada um segue para um lado da cerca, assim como todos os outros personagens devem proceder, pois naquelas terras não se pode ficar neutro ou tentar passar ao lado inimigo sem sofrer alguma represália. Uma vez que o trágico admite duas ordens de razão igualmente válidas, em um primeiro momento o que parece é que essas razões se dividem entre Joaquim e Antônio, e cada personagem faz parte de um dos lados. Posteriormente, as ordens opostas se

convertem em Rosa/ Francisco e Joaquim. A **marcação** é determinante, ainda, para que se dê a primeira desmedida que tornará o trágico inevitável:

FRANCISCO – É a terra nova, molhada, a terra que a enxada abriu [...] Venha ver!

ROSA – Não, meu pai me mata!

FRANCISCO – Ele gosta de mim, comigo não se importa: venha! (*Rosa temerosamente obedece e transpõe a cerca. Francisco toma-a pela mão e aproxima-se da cacimba*). (SUASSUNA, 2006, p. 108).

Quando a **marcação** de Rosa determina que ela passe para o lado “inimigo”, a tragédia sofre o desequilíbrio, é como se uma balança se desestabilizasse e pendesse para um lado; o que segue a partir daí são conseqüências, e mesmo com aquele universo já desequilibrado, a **marcação** continua a ser fator atuante no destino dos personagens. Joaquim insiste em manter os inimigos fora de seus limites territoriais:

JOAQUIM – Por enquanto, a cerca fica onde está. Quem desrespeitar o limite, com a simples passagem para o outro lado, está sujeito a morte, sem que o outro lado possa reclamar [...] Este seu filho está rondando minha filha e quero ter o direito de matá-lo se ele vier aqui! (SUASSUNA, 2006, p. 127).

Entretanto, os primeiros personagens a realizarem essa lógica de **marcação** separatista são os capangas, os quais, na rubrica inicial, fazem parte do **cenário** dividido: Martim e Gavião cuidam da cerca do lado de Joaquim, Caetano e Manuel vigiam o lado de Antônio. A primeira cena que ocorre entre os quatro deixa claro o quão tenso é aquele ambiente de **cenário** partido. Os cabras, mesmo mantendo certa relação de amizade, colocam-se de prontidão e tornam-se dispostos a matar o colega das outras terras ao menor sinal de ameaça de derrubada da cerca. Suas armas, assim como tudo o que está sobre o palco, também são signos – nesse caso, **acessórios** para Kowzan, ou **objetos** segundo Pavis, que simbolizam a morte.

Os quatro cabras em cena estão se olhando, impassíveis, fumando. De repente, fora, ouve-se um grito.

MARTIM – *(Erguendo-se e armando o rifle.)* Que foi isso?

CAETANO – *(Mesmo movimento.)* Alguém gritou.

GAVIÃO – *(mesmo movimento.)* Parece que foi na cerca!

MARTIM – Vá ver o que foi! Eu fico aqui, vigiando.

GAVIÃO *sai por seu lado, perdendo-se no fundo.*

MANUEL – Vá também, Caetano, eu fico aqui, por segurança.

Sai CAETANO, por seu lado, no encaço de GAVIÃO. MANUEL e MARTIM continuam mirando-se mutuamente com os rifles, vigiando-se cuidadosamente. GAVIÃO e CAETANO voltam rindo, com os rifles abaixados.

GAVIÃO – Não foi nada, foi o vaqueiro que estava aboiando. Que vergonha, esse Caetano! Que sujeito perverso, já queria atirar em mim! (SUASSUNA, 2006, p. 41).

As armas de Joaquim e Antônio são os **acessórios** ou **objetos** que mais causam tensão e terror. No caso de Joaquim, por ele ser perverso e traiçoeiro; no caso de Antônio, porque seu instinto de defesa também representa perigo. Tanto a crueldade quanto o desejo de se defender ou de fazer justiça são igualmente capazes de desencadear uma guerra, ao primeiro disparo de um gatilho. O clima piora quando Joaquim flagra Inocência a conversar com Donana:

CÍCERO – Meu Deus, Joaquim vem aí!

DONANA – Mulher, saia, pelo amor de Deus!

INOCÊNCIA vai sair de junto da cerca, mas JOAQUIM entra antes. Ele puxa o revólver e dirige-se para INOCÊNCIA.

JOAQUIM – Eu não disse a você que deixasse meu povo em paz?

ANTÔNIO aparece à janela de sua casa, com um rifle na mão. Vendo a cena, dá a volta, sai por um lado da casa e surpreende JOAQUIM por trás.

ANTÔNIO – Joaquim, se você se mexer eu atiro! Ela está na minha terra! (SUASSUNA, 2006, p. 65).

A presença desses **acessórios** ou **objetos** também permite observar o quanto o limiar entre vida e morte é tênue. A arma de Joaquim tira a vida de Neco e Francisco, a de Francisco mata Martim e as de Antônio e do retirante Inácio matam Joaquim. A incerteza de se estar vivo nas próximas horas torna mais angustiante a vida dos personagens. Martim, por exemplo, parece prever que seu fim se aproxima:

MARTIM – Tenho um pedido a lhe fazer, Rosa.

ROSA – Um pedido?

MARTIM – Se houver briga e eu morrer...

ROSA – Não haverá briga nenhuma!

MARTIM – Mas se houver e eu morrer, não deixe minha mãe sair daqui, fique com ela perto de você. Você promete? (SUASSUNA, 2006, p. 52).

Outro **acessório/ objeto** símbolo de morte é o punhal com que Francisco presenteia Rosa. Além de representar a maldição do sangue da família, conforme analisado em capítulo anterior, o punhal é o signo do amor fadado à morte, como afirma a própria Rosa: “Francisco! Ele me deu este punhal, foi a aliança de casamento que conheci. Um amor que começou desse jeito, como podia terminar senão assim?” (SUASSUNA, 2006, p. 191). Uma arma como presente, no lugar de um símbolo convencional, como um anel ou aliança, não poderia significar outro fim a não ser o trágico. Observe-se que o formato circular da aliança remete ao infinito, enquanto o punhal é pontudo, perfurante, em linha reta, em oposição à aliança. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1995, p. 414), o simbolismo geral de instrumentos cortantes remete a uma matéria ativa que transforma a matéria passiva e, no caso da faca, trata-se de um instrumento frequentemente associado à ideia de morte, execução, vingança e sacrifício. O punhal, portanto, é o objeto ou acessório utilizado por Rosa para sacrificar a si própria, em nome do cumprimento de seu dever moral de vingança e, ao mesmo tempo, em nome do amor ao qual pretende unir-se novamente, de outra forma.

O signo da **música** também está presente na peça. De acordo com Pavis (2005, p. 130), ela “cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós”. Na obra, entretanto, ela representa um papel mais consistente que o de uma mera sonoridade: sem o acompanhamento de instrumentos e unida a **texto, voz e palavra**, é um recitar cuja função principal é acentuar a relação entre versos nordestinos de temas fatídicos e o não menos fatídico enredo da peça, bem como reforçar o sentido da violência nas ações dos personagens. Após um diálogo dos capangas sobre morte, a **música** de Cícero soa agourenta e, ao mesmo tempo, premonitória, pois a letra indica que brigas e assassinatos estão por ocorrer. Dessa forma, ela também ressalta a tensão dramática e a ambientação trágica.

CÍCERO (*Canta, baixinho, um encantamento*).

Ora vamos correr ali
as cidades do outro mundo.

E ora vamos correr ali
as cidades do outro mundo.

Quando ele pegou a faca
no chão teve que se deitar.

E ê nanã, eιά! E ê nanã, eιά!

Depois se levantou,
veio pronto para me furar,

E ê nanã, eιά! E ê nanã, eιά!

CAETANO – Cruz! Nossa Senhora nos livre de seus agouros! Que é
isso que você está cantando? (SUASSUNA, 2006, p. 56).

A letra da canção de Minervina também dialoga com o enredo. A **música** acentua o sentimento de inquietação e medo, visto que ela recupera nos personagens uma lembrança funesta e reforça o potencial assassino de Joaquim, cuja crueldade não poupou nem mesmo a própria esposa. É interessante observar que a personagem da música é morta com um punhal, mesmo objeto utilizado por Rosa para provocar a própria morte:

MANUEL – [...]

Na algibeira do capote
trago um punhal escondido
para matar Minervina
que não quis casar comigo.

Na primeira punhalada

Minervina estremeceu,
na segunda o sangue veio,

na terceira ela morreu (SUASSUNA, 2006, p. 119).

A **música** ainda tem a função de contar a vida de um personagem. Assim é introduzida a identidade de Manuel, que prepara os mortos e faz os enterros daquela região:

MANUEL – Sou Manuel do Rio Seco,
Nascido em Taperoá
Tanto canto quanto planto
Rezo, bebo e sei brigar.
Faça a morte que eu celebro,
Cavo e enterro quem pagar!

CAETANO – Nascido em Taperoá
É meu compadre Manuel.
Já enterrou trinta velhas,
Moças de capela e véu.
Os defuntos que ele enterra,
Vão direto para o céu! (SUASSUNA, 2006, p. 45).

Os signos **espaço**, **tempo** e **ação** foram deixados propositalmente para o final da análise visto que englobam toda a representação, e até mesmo o próprio **texto**, que já comporta tantos outros signos em si. Pavis (2005, p. 140) observa que nesse trio de signos um não pode existir sem os outros dois, e constituem-se em um mundo possível, o qual comporta todos os outros elementos, sejam eles visuais, sonoros ou textuais. A união de tempo e espaço formam o que Bakhtin chama, na análise do romance, de cronotopo: índices espaciais e temporais que criam um todo completo (PAVIS, 2005, p. 140).

Pavis, em sua *Análise dos espetáculos*, cita concepções diversas para análise do espaço no teatro, como **espaços objetivo, externo, gestual, dramático, cênico, textual, interior**, etc. No entanto, para a presente análise do signo espacial serão utilizadas apenas duas concepções, também mencionadas pelo mesmo autor em sua outra obra, *Dicionário de teatro*: **espaço cênico** e **espaço dramático**. Ambos os elementos, acredita-se, dão conta de explicar as ocorrências espaciais na obra de Suassuna sem prejuízo das demais concepções supracitadas.

O **Espaço cênico** é o “espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas [...]” e encontra sustentação na ação dos atores, visto que ele “[...] é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico” (PAVIS, 1999, p. 133). Faz parte do **espaço objetivo externo**, pois abrange toda a parte física e real do teatro, ocupado por toda a equipe que compõe o espetáculo, dos técnicos aos atores, a plateia, coxia e o local de representação (PAVIS, 2005, p. 142).

A divisão das terras e a existência das casas figuram como locais que não devem ser maculados, invadidos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 196-197), a imagem do exterior da casa, à luz da Psicanálise, representa a

máscara ou a aparência do homem ou, ainda, em determinadas culturas, o universo. Assim, determinam-se no palco as aparências/ identidades dos proprietários das casas – Joaquim e Antônio, bem como seu mundo. A cerca pode significar um “símbolo da reserva sagrada, do local intransponível, proibido a todos [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 772). Invadir esse terreno sagrado equivale, na tragédia, a desafiar e quebrar a ordem – ações estas desencadeadas por Rosa e Francisco.

O **Espaço dramático**, diferentemente do espaço cênico, que depende exclusivamente de elementos externos para existir – alguém para construir e organizar o prédio no qual a peça será encenada, uma companhia responsável por montar o espetáculo, objetos, etc., é construído pelo leitor/ espectador ao vislumbrar a evolução e a ação das personagens (PAVIS, 1999, p. 135). Se os atores se utilizam do espaço cênico para realizar seu trabalho, cabe ao leitor/ espectador encarar aquela produção como um mundo paralelo e fantástico, a fim de que a ilusão teatral se complete e o espaço dramático exista. É preciso, por exemplo, que quando o personagem afirma que “aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão” (SUASSUNA, 2006, p. 38), o receptor aceite essa proposta e considere o palco como um espaço do Nordeste. O espaço dramático dialoga com o espaço interior, que pertence à intimidade e o devaneio de cada personagem, e com o **espaço gestual**, visto que este é “criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores” (PAVIS, 2005, p. 142). No início da peça, por exemplo, os empregados armados com seus rifles, dois de cada lado do palco, representam a rivalidade de Joaquim e Antônio e, ao mesmo tempo, a vigilância e a defesa dos espaços, bem como a sustentação do equilíbrio, da ordem instável daquele pequeno universo.

O espaço dramático faz parte do campo imaginário e da ilusão de verossimilhança criada por meio das ações dos atores. É apoiado pelo **espaço textual**, embora Pavis (2005, p. 145) deixe claro que não se deve confundir ambos, uma vez que o espaço textual é a forma como o texto fala sobre o espaço. Para quem apenas leu a peça e não a viu representada, o texto é o único meio de se chegar à informação do espaço dramático. Além das rubricas, os diálogos de *Uma mulher vestida de sol* constroem uma ideia daquele pedaço de sertão representado. E, nesses diálogos, verifica-se a ocorrência significativa de elementos da natureza carregados de simbologia, como sol, lua, terra e água. Assim, ao mesmo tempo em

que os personagens descrevem o local em que vivem, apontam signos da natureza que guardam profunda relação com a tragédia.

O **sol**, segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 836), contém simbologias diversas: manifestação de divindade, ressurreição e imortalidade, fonte de luz, vida e calor, como, ainda, comporta um aspecto destruidor. A ênfase, na peça, dá-se sobre seu caráter negativo e mortal. O **sol** parece não apenas causar a seca na terra, mas, também, nas emoções. O comentário de Francisco traz a impressão de que, secos os sentimentos, as pessoas perdem a sensibilidade umas pelas outras: “Tudo me parecia trancado e duro, nesta terra em que o Sol seca tudo. Mas agora, com Rosa, parece que meu coração se desatou” (SUASSUNA, 2006, p. 149). No diálogo entre Martim e Caetano, a menção ao **sol** remete à instabilidade gerada pela raiva e à grande possibilidade da eclosão da guerra familiar:

MARTIM – Do jeito que as coisas estão, com esse sol quente, essa poeira, o velame e a malva ressecados pelo sol, qualquer faísca isso aqui pega fogo! Que lugar!

CAETANO – O sol está vermelho e a terra treme na vista! (SUASSUNA, 2006, p. 42).

Inocência e Cícero dialogam sobre a situação da seca, em um tom de desolação:

INOCÊNCIA – Quando vejo este sol, o milho morrendo sem amparo na terra quente, chega me dá uma agonia.

CÍCERO – Por mim, já estou habituado [...] Uma bala, o sol, cobra, uma doença, uma briga, a velhice, e, seja gado ou gente, tudo tem de morrer um dia (SUASSUNA, 2006, p. 62).

Outras menções ao sol quente ainda são feitas, como Joana, que, ao chegar às terras de Joaquim e sentar-se no alpendre de sua casa, exclama “Ah, meu Deus! Que sol!” (SUASSUNA, 2006, p. 71) e Martim, que lamenta, após a morte de Neco: “Esta terra é perdida, com o sol, as balas, a poeira!” (SUASSUNA, 2006, p. 77).

O **sol** é mencionado em seu aspecto glorioso quando, por exemplo, Donana relata como era esplendorosa e ofuscante a beleza da mãe de Rosa, a ponto de ninguém, ao certo, saber como ela era, já que sua luz impedia que as pessoas a vissem: “Ninguém podia olhar para ela, era como uma onça ou como o sol” (SUASSUNA, 2006, p. 53). Também Francisco, ao rever Rosa após o tempo em

que estivera ausente, comenta: “Ah, meu Deus, foi como se eu tivesse tido uma vertigem, parecia o sol dançando na minha vista!” (SUASSUNA, 2006, p. 84). As palavras de Francisco levam a imaginar que o poder de iluminar e estontear, ao que parece, Rosa herdara da mãe, posto que ambas são comparadas ao sol. A beleza da mãe de Rosa era tanta que “ninguém podia olhar para ela”. Ser como uma onça ou como o sol, além disso, remete a um temor de olhar para algo que amedronte – ou pelo fato de o personagem ser deveras encantador, que os olhares dos outros não estejam à sua altura, ou até mesmo pelo mortal ciúme de Joaquim, que, ao menor sinal, poderia matar quem dela se aproximasse. Rosa segue semelhante trajetória: o sentimento que Francisco nutre por ela, tão logo a reencontra, faz com ele sintam uma espécie de “vertigem”; tanta beleza o deixa tonto e ofusca sua visão.

E não se pode deixar de mencionar o sol no próprio título da peça. Cícero declama “E viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo dos seus pés [...]” (SUASSUNA, 2006, p. 37). O autor mescla a passagem bíblica “Viu-se um grande sinal no céu, a saber, uma mulher vestida de sol com a lua debaixo dos pés” (Ap, 12, 1) com a temática da mulher envolta pelo sol do sertão. Rosa carrega em si o personagem do livro apocalíptico, que sofre tormentos por parir. No entanto, o tormento de Rosa não é gerar um filho, mas a necessidade de fazer jorrar o sangue de seu ventre a fim de punir-se pelo crime praticado.

A **lua**, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 561), é descrita em correlação ao simbolismo do sol. Em uma associação remota, é relacionada à feminilidade por refletir a luz solar, visto ser um elemento não dotado de luz própria, o que se traduz em uma relação na qual o feminino (lua) é dependente do masculino (sol); por outro lado, suas diferentes fases simbolizam renovação e periodicidade. Devido às suas diferentes faces, a lua também pode representar a mudança na fortuna dos personagens. Em um primeiro momento, ela é testemunha do romance entre Francisco e Rosa, de seu diálogo diante da cacimba recém aberta.

FRANCISCO – É a terra nova, molhada, a terra que a enxada abriu. Foi ficando molhada, mais unida e, de repente, a enxada cortou um veio novo e a água encheu tudo, espumando, com cheiro de raiz. Venha ver! [...] A água está ficando cada vez mais limpa agora, e a lua está boiando nela [...] (SUASSUNA, 2006, p. 108).

Por outro lado, é durante a noite que se dá todo o conflito, por isso a lua não só é testemunha do amor, mas das desavenças e mortes que ocorrerão antes do amanhecer. E dentro desse jogo sol/lua, signos que se intercalam, Suassuna cria a identidade ambígua da protagonista. Na primeira parte da peça, que compreende o primeiro nascer do sol até a madrugada, Rosa é lunar: sensual, fértil, simboliza a vida. A relação que Francisco estabelece entre uma “garrota vermelha”, ou entre uma “égua castanha com as crinas balançando” à imagem de Rosa é altamente erótica. Quando ele afirma que o sol parece “dançar em sua vista”, na realidade o personagem relaciona o signo do sol a uma vertigem que, nesse caso, ocorre pela arrebatadora sensualidade da jovem. Já na segunda parte da peça, entre a madrugada – quando a briga tem início – até o segundo amanhecer, Rosa transita do signo lunar para o solar. Ela agora representa a seca, a infertilidade, o sofrimento. Sob a luz da lua, ao lado de Francisco, a jovem é feliz e, possivelmente, traz no ventre a semente de uma nova vida. Quando o sol nasce, porém, toda a alegria se esvai, e a saída é a morte, para ela e para o filho que, quiçá, Rosa espera.

A **terra**, no contexto geral da obra, representa o terreno estéril, a ausência da vida e, por consequência, a desesperança. Apenas no momento da abertura da cacimba, da qual brota água, a terra adquire um momentâneo significado de fertilidade. Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 15) explicam que a significação da **água** segue três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Ela é capaz de, ao molhar a superfície, não só trazer vida, mas purificar e regenerar todo o mal que há sobre aquela terra. É um momento no qual ensaia-se um princípio de alegria e esperança nas vidas de Rosa e Francisco. No entanto, Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 878-879) afirmam que, em diversas culturas, a **terra** simboliza a mãe ou a função materna e, em determinados casos, representa o lugar de onde provêm os seres e para onde devem retornar. Por tal razão, a representação de vida na terra/ cacimba é breve, logo se transformando em um significado funesto. Não há explicação para a palavra cacimba no *Dicionário de símbolos*, entretanto, **poço**, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 726-727) representa a abundância e fonte de vida, e também o conhecimento. Entretanto, se Francisco atinge o conhecimento – ou ao menos atinge um objetivo, que é obter água para tornar a terra fértil e, assim, possibilitar a proliferação da vida, sua mudança de fortuna torna a cacimba um símbolo funesto, e sua ação de cavá-la, uma cruel ironia. Francisco busca construir a felicidade ao lado

de Rosa, todavia, traça o caminho da morte; da mesma forma, na tentativa de obter vida e abundância ao abrir a cacimba, prepara o próprio túmulo. É a mãe terra que o chama de volta ao seu local de origem. A água irá esperá-lo, e também a Rosa, sob a terra, para purificá-los e regenerá-los de sua dor.

Conjuntamente ao espaço e toda a ação que nele se desenvolve, o **signo temporal** completa o esquema da realização do espetáculo. Pavis (2005, p. 146-147) aborda algumas concepções de tempo: o **tempo objetivo externo**, no qual se concebe o tempo como dado externo, mensurável cronologicamente, possível de medir a duração real do espetáculo; o **tempo subjetivo interior**, que é próprio do espectador, que intui a duração da peça sem, no entanto, poder mensurá-la de forma objetiva; **tempo dramático e tempo cênico**, em que aquele corresponde ao tempo representado e, este, ao da representação.

O **tempo dramático** também é chamado de **tempo extracênico**, o qual corresponde ao discurso narrativo que fixa uma temporalidade e cria a ilusão de um mundo à parte (PAVIS, 1999, p. 400-401). A leitura da peça permite, amplamente, analisá-lo, visto que o texto é bastante rico em ocorrências de tempo dramático. Os signos sol e lua, previamente comentados, também fazem parte das indicações temporais; entretanto, não se faz necessário repetir seus exemplos.

Já foi dito que esta tragédia segue o princípio aristotélico de uma jornada de sol. Dessa forma, ao se seguir a teoria temporal de Pavis, o tempo de duração do espetáculo, salvo estranha e improvável exceção, deve ser menor que seu tempo fictício, que corresponde a aproximadamente vinte e quatro horas. As indicações no texto, por sua vez, dão todas as dicas necessárias para que o leitor crie seu **tempo subjetivo interior** e compreenda que a peça se passa de um amanhecer a outro.

Logo no início da peça, percebe-se que é manhã. Donana reclama dos hábitos de Rosa: “Você acorda e o dia já amanhece com você na cacimba. Você é filha de dono de terra, e o povo está começando a estranhar seus modos” (SUASSUNA, 2006, p. 55).

Em alguns momentos, os personagens situam suas palavras no tempo presente. Quando Manuel diz “[...] a briga desses dois homens não é para hoje, podemos conversar em paz” (SUASSUNA, 2006, p. 42), ao mesmo tempo em que ele causa uma sensação tensa contrária à intenção de seu discurso – uma vez

que, ao afirmar que não haverá briga, reforça a ideia de que ela está por ocorrer – também exclui qualquer ideia de passado ou futuro, porque está a viver o hoje.

Menções ao meio do dia são feitas quando, por exemplo, Joana exclama: “Ah, meu Deus! Que sol!” (SUASSUNA, 2006, p. 71). Essa e outras passagens, entretanto, já foram apresentadas durante a análise do elemento espacial e do signo do sol.

Observa-se uma rápida passagem do tempo do momento em que os retirantes chegam às terras até o enterro de Neco. E Joana, mais uma vez, dá uma indicação temporal, agora referente ao entardecer: “Como é que vou ficar agora? O sol já se vai cobrindo, vou ficar sozinha no escuro” (SUASSUNA, 2006, p. 80). Para ela, o sol irá se por e levará sua vida e esperança, e a noite e a solidão serão suas companhias dali em diante. E, assim como o sol, também seu filho é encoberto, mas pela terra.

Ao retornar de viagem, Francisco dá uma ordem a Manuel: “Vou para o cercado: você avise meus pais de minha chegada e diga que eu virei para casa depois que o sol se puser [...]” (SUASSUNA, 2006, p. 88). A fala de Francisco, somada ao comentário de Joana, cria a ideia de que estão no fim de tarde, com o sol já enfraquecido.

Francisco sai de cena e Manuel acredita que o jovem voltou para ajudar seu pai na briga contra Joaquim. Seu comentário reforça o estado de tensão, pois indica que o pior se aproxima: “Camarada, pode azeitar o rifle, porque o barulho vai começar hoje à noite” (SUASSUNA, 2006, p. 88).

Um funesto pressentimento leva Manuel a refletir acerca da noite que chega:

MANUEL – Enfim, a noite desce já, o escuro já está cobrindo tudo. É a hora em que tudo acontece; a morte, o sono, tudo o que esquenta o sangue e escurece a cabeça. O dia acaba e a noite chega, mais esquisita ainda depois de um sol como esse, que nos deixou, depois de uma morte como essa que se sucedeu (SUASSUNA, 2006, p. 89).

O encontro de Francisco e Rosa, à beira da cacimba, acontece sob a luz do luar. Ele tece um elogio à amada: “Rosa! Você está linda agora, com a noite e a lua” (SUASSUNA, 2006, p. 110). Já é noite, entretanto, a madrugada ainda está por vir durante essa cena, que prosseguirá com a já bastante comentada ação de Rosa em passar para o lado proibido da cerca, assim como as juras de amor que os

jovens trocam e o punhal como presente de casamento. Tanto ainda não é noite alta que Joaquim, desconfiado do romance da filha, ameaça-lhe: “[...] vou mandar você pra a Espinhara, hoje mesmo, de madrugada” (SUASSUNA, 2006, p. 123-124).

Ao descobrir sobre o casamento secreto de Rosa e Francisco, bem como o fato de que a filha se encontra na casa de Antônio, Joaquim resolve invadir o território inimigo. Sua fala indica que a noite já está avançada: “Chame todo mundo. A madrugada sai já: Antônio não espera o ataque e deve estar desprevenido, porque acredita que respeitarei o acordo” (SUASSUNA, 2006, p. 140).

O Delegado e o Juiz resolvem fugir, pois se dão conta do quanto será perigoso permanecerem hospedados naquelas terras. O Delegado, que percebera a presença de Rosa no quarto de Francisco, dá uma indicação de passagem de tempo, que leva o leitor/ espectador a deduzir aproximadamente quanto se passou desde o casamento até a cena em que dialogam os dois homens da lei: “Ouvi o barulho e fui olhar pelo buraco da fechadura. Já faz mais de duas horas que estão lá!”. Em seguida, ao contar o que tem em mente, dá a entender que o dia não tarda a amanhecer: “Vou aproveitar a escuridão da noite que ainda resta e vou-me embora para a sede da comarca” (SUASSUNA, 2006, p. 144). Sua atitude de fuga, logicamente, é imitada pelo Juiz, e assim ambos saem de cena.

É fim de madrugada quando se dão as mortes de Francisco e Joaquim. Antônio tenta consolar a sobrinha: “Rosa, minha filha! O que tinha de se fazer, foi feito! O Sol nasce já. Rosa! Venha minha filha!” (SUASSUNA, 2006, p. 189). E, sob os primeiros raios de sol, a morte de Rosa encerra o ciclo de dor e sangue daquela família.

Caetano e Manuel preparam a cova de Rosa. Aquele diz a este: “Cave e cante, é melhor. O dia já vem nascendo” (SUASSUNA, 2006, p. 192). Logo após, Manuel questiona: “Será que o pedido dela a Nossa Senhora foi atendido e seus pecados foram perdoados?” (SUASSUNA, 2006, p. 193). E Caetano responde-lhe: “Nós logo saberemos, companheiro. Vamos embora; o dia nasceu” (SUASSUNA, 2006, p. 194).

Todas as informações da tragédia de Suassuna são construídas por meio dos signos, assim como ocorre em qualquer texto dramático com vocação cênica. Estudar e apontar a presença desses signos na peça torna-se fundamental para se observar mais detalhadamente os elementos que tornam a obra desse autor tão peculiar e carregada de significações. Suassuna mantém o leitor/ espectador

bem situado naquele pedaço de sertão fictício e confere detalhes sobre o espaço, o tempo e demais elementos. Ainda que a temática da tragédia possa ser universal, o autor parece ter feito questão de conduzir tal universalidade até uma terra que, embora não tenha sua exata localização mencionada, traz fortes indícios de que se trata de uma região do Nordeste brasileiro – retratada, à maneira de Suassuna, com sofrimento, fé e poesia.

CONCLUSÃO

O foco principal deste trabalho é a construção da tragédia e do trágico em uma peça teatral inserida em um universo cristão/ católico, no Nordeste brasileiro idealizado por Ariano Suassuna – um sertão que, para o autor, é feito de sangue e sofrimento, mas permeado pela fé. A princípio, parece haver uma discrepância entre a intenção de Suassuna em incutir, em sua obra trágica, elementos de uma religiosidade que prega a salvação dos pecados e a vida eterna após a morte. A própria figura de Nossa Senhora, símbolo da piedade divina para com Rosa, em uma primeira leitura põe em xeque toda a estrutura que se quer trágica na obra. Afinal, interpretar as mortes ocorridas na peça, principalmente as mortes de Rosa e Francisco, enquanto meras passagens rumo a um universo paralelo e, no caso das almas boas, ao alcance do reino dos céus, praticamente significaria a criação de um auto com algumas características de tragédia. Todavia, o tom religioso e moralizante de Suassuna deve, antes, ser compreendido como marca pessoal, que pode ser empregada aos mais variados gêneros literários ou teatrais, sem que eles percam sua identidade.

A análise da transformação da tragédia demonstra que, com o passar dos séculos, o ser humano, inicialmente representado como a força contrária à ordem divina nas tragédias, retira dos deuses a função de polo oposto. Com o domínio da ordem cristã, a partir da Idade Média, a vida terrena passa a ser concebida apenas como uma situação provisória, e somente no reino dos céus os indivíduos podem alcançar a vida eterna e a felicidade suprema. Constata-se que essa esperança no pós-morte ofusca significativamente o valor da vida, e a tragédia, que comovia, sobretudo, por representar a queda de um ser humano, normalmente conduzido à aniquilação e condenado ao vácuo da não existência, perde impacto. Além disso, se no período Medieval a religião é um forte instrumento opressor, visto que incute nas pessoas um terror imenso de que suas almas se percam no “inferno”, paulatinamente essa crença é substituída por outra mais acolhedora, a fé em um Deus de amor e perdão, não um Deus vingativo. Dessa forma, a tragédia encontraria uma dificuldade ainda maior se pretendesse colocar, em um palco, homem *versus* Deus cristão, uma vez que, ao contrário dos arbitrários, instáveis e numerosos deuses gregos, esse Deus seria único, justo e coerente, e o homem, por sua vez,

teria livre arbítrio para decidir sobre suas ações, ainda que devesse prestar conta de todas elas.

Assim, chega-se à tragédia *Uma mulher vestida de sol*, no ano de 1947, reescrita dez anos mais tarde, e Ariano Suassuna reúne, em uma peça, diversas alusões ao Deus cristão e um contexto trágico. O que a pesquisa constata, acerca dessa fusão, é o papel do divino como o apego, o refúgio dos personagens que se veem envoltos em um contexto de tragédia. O conflito se dá entre homem *versus* homem, explicado pelo livre arbítrio concedido por Deus: são as escolhas dos personagens e suas incompatibilidades de desejos que os levam a lutar entre si. Em momento algum um ser divino tenta ocupar um dos lados das forças oponentes ou se faz notar por alguma ação extraordinária capaz de interferir no rumo do trágico. Até mesmo a justiça/vingança é feita por mãos humanas. O único momento em que a divindade, representada por Nossa Senhora, adentra o palco, simboliza um momento de piedade, e ocorre após a suspensão do conflito – quando já não há mais o trágico em desenvolvimento.

Referências à fé cristã e ao Romanceiro são outros pontos analisados na tragédia. Realiza-se um paralelo entre os mitos gregos geradores dos temas de tragédias clássicas e a herança cultural deixada pela colonização ibérica no Nordeste brasileiro, na Idade Média, por meio do Romanceiro. Essa prática medieval de se contar histórias foi recriada na cultura popular do Nordeste e Ariano Suassuna se aproveita da temática de um romance cantado em feiras para criar sua tragédia. Além disso, insere a fé na obra ao acrescentar, nas falas de seus personagens, menções a seres divinos, rezas e cantos de orações, e até utiliza-se de uma passagem do livro do Apocalipse para intitular a tragédia.

No que tange aos signos teatrais, a pesquisa constata que, de fato, tudo o que compõe o teatro é signo, mesmo ao se trabalhar com a obra não transposta para o palco. Verifica-se, utilizando somente a peça escrita, que alguns dos signos propostos por Kowzan e Pavis constroem toda a cena e atmosfera trágica da peça e cabem perfeitamente na forma trágica. Além disso, ao se recorrer ao *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, observa-se uma forte simbologia aplicada por Suassuna em sua peça. O autor acrescenta à tragédia elementos da natureza, como sol, lua, água e terra, e elementos criados e utilizados pelo homem, como o punhal que Francisco deu a Rosa. A pesquisa estuda possíveis significações para cada um desses elementos.

O trabalho, se não deixa certezas, ao menos aponta uma direção, uma possibilidade para o estudo das complexas obras de Ariano Suassuna. Analisar uma produção desse autor é uma responsabilidade forte e inquietante, pois é preciso, a todo instante, buscar compreender como ele pensa suas obras – coloridas pelo sol, por dor e morte, mas também pela fé de seu povo. Assim, como já adverte Albuquerque Júnior, também há o risco de se estereotipar o Nordeste: por tal motivo, ao citar a região nordestina, a pesquisa busca manter-se alerta para o fato de que toda a análise deve focar especificamente a visão de Suassuna, e não generalizar o Nordeste. Trata-se, portanto, de um trabalho em estágio inicial, diante de uma vasta possibilidade de pesquisa acerca do universo ficcional de Ariano Suassuna.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BÍBLIA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BORBA FILHO, Hermilo. O dramaturgo do Nordeste. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- FERRÉ, Pere. *Romanceiro português na tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 2 v.
- HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 57-83.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- McGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In: _____. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- MELO, José Laurenio de. Nota biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre o Cancioneiro narrativo tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. *Literatura Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 243-248, 1997.

ROSELFELD, Anatol. *A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins*. São Paulo: Publifolha, 2009.

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

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Iniciação à estética*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. *O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas considerações sociais e psicológicas*. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1-6.

_____. *Tensões e ambiguidades na tragédia grega*. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999^a. p. 7-24.

_____. *O Sujeito trágico: historicidade e transitoriedade*. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999^b. p. 211-220.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosaf & Naify, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BARTHES, Roland. A imaginação do signo. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Braziliense, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Schwarcz, 2003.

PALLOTINI, Renata. O personagem de teatro, o que é? In: _____. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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