



Entre sonho, realidade e destino, o homem: uma leitura da personagem Sigismundo, de *O arco desolado*, de Ariano Suassuna

Entre sueño, realidad y destino, el hombre: una lectura del personaje Sigismundo, de *O arco desolado*, de Ariano Suassuna

Samantha Lima de Almeida¹

Resumo

Este trabalho toma como *corpus* a peça *O arco desolado* (2018), de Ariano Suassuna, e assume como base o percurso da personagem Sigismundo para levantar reflexões acerca do herói trágico moderno. O objetivo deste ensaio, portanto, é analisar a trajetória desse príncipe enclausurado ao longo da obra, suas ações e as implicações consequentes, atrelando as questões de composição do texto literário às reflexões tangentes ao tema. Para tal, foram utilizados Ball (2014), que dá subsídios para se pensar textos dramáticos; e mais especificamente, para o aprofundamento no tema da tragédia, gênero ao qual se acomoda o *corpus*, Aristóteles (2010) e Leskin (1996). Para se debruçar acerca do herói trágico, lançou-se mão de Fleig (2009), que produziram estudos acerca do mesmo tema.

Palavras-chave: Herói trágico. Tragédia. Dramaturgia moderna.

Resumen

Este trabajo asume el corpus de la dramaturgia *O arco desolado* (2018), de Ariano Suassuna, y se orienta según la carrera del personaje Sigismundo para traer reflexiones acerca del héroe trágico moderno. El objetivo de este ensayo, por lo tanto, es analizar la trayectoria de ese príncipe enclaustrado a lo largo de la obra, sus acciones y las implicaciones consecuentes, mesclando las cuestiones de composición del texto literario a las reflexiones tangentes al tema. Para eso, fueron utilizados Ball (2014), que posibilita pensar mejor textos dramáticos; y más específicamente, para ahondarse el tema de la tragedia, genero al cual se acomoda el corpus, Aristóteles (2010) e Leskin (1996). Para estudiar el héroe trágico, fue elegido Fleig (2009), que produjo estudios acerca del mismo tema.

Palabras-clave: Héroe trágico. Tragedia. Dramaturgia moderna.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura, no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CNPq. E-mail: samanthalimaalmeida@gmail.com.

Ao dirigir, em 1974, *O enigma de Kaspar Hauser* (ou *Cada um por si e Deus contra todos*), Werner Herzog levou às telas, baseada no livro de Jakob Wassermann, *Casper Hauser oder die Trägheit des Herzens* [1908], a história de Kaspar Hauser, um jovem criado preso a correntes em uma espécie de porão, sem contato com o mundo exterior. Para Kaspar, o universo era resumido ao pote de água e ao cavalo de madeira que possuía ao seu alcance. Sem qualquer tipo de instrução ou relação com outras pessoas, ele não desenvolve a linguagem e, conseqüentemente, a fala, ou mesmo princípios, sejam eles éticos ou morais. Para essa personagem, o mundo tal como o conhecemos só começa a existir quando seu algoz decide instruí-la minimamente para soltá-la, sem cuidados, à liberdade. Primeiro algumas palavras, depois a realidade fora do porão. Desde os movimentos físicos do caminhar até o refletir sobre a própria existência, tudo lhe foi acrescido a partir do instante em que começou a dominar a linguagem e esta foi revelando-lhe as possibilidades da existência.

Por meio de Kaspar percebemos como a realidade está condicionada às referências que possuímos: se não as temos, dela nada sabemos. Assim era seu mundo, sem mistérios ou queixas, mudo. Essa experiência cognitiva parece balizar bem o modo como a língua tende a funcionar como uma ferramenta de interpretação ou mesmo como modelo da percepção e do pensamento. Em outras palavras, esse seria um flagra do impasse que se estabelece no ato da captura da experiência não verbal – não vivenciada por Kaspar –, apontando, nesse sentido, para a dimensão mais escondida da significação, aquela que fica entre a práxis e o referente e que confere ao homem a necessidade de se apoiar no sistema verbal para concretizar e entender o real sentido da própria significação (BLIKSTEIN, 2003). Sem um sistema linguístico que nomeie os fenômenos, Kaspar Hauser não apenas não conhece o mundo, como não sabe existir nele. Uma galinha lhe parece uma ameaça e comer, um desafio, que são desvendados à medida que consegue nomeá-los verbalmente. Seu mundo, ao final, passa a se fundar a partir das palavras que adquire e que lhe fazem sentido.

No mundo pré-armorial de Ariano Suassuna, uma personagem chama atenção pela mesma desdita: Sigismundo, o não se sabe se príncipe ou se bastardo. Outra personagem que cresceu aprisionada, dessa vez, em uma sala escondida no interior de um paço real. E, ao contrário do enigma anterior que remonta à origem de Kaspar, em *O arco desolado* (2018), conhecemos duas versões mais ou menos concretas do que levou Sigismundo a

esse destino, ambas envolvendo sua mãe. O que lhes difere em existência, no entanto, determina todo o caminhar das narrativas: Sigismundo dominava a linguagem: “Bernardo – O príncipe é culto e inteligente, meu senhor, pois apesar das circunstâncias não terem permitido que ele aprendesse a ler, cuidei de dar-lhe instrução oral.” (SUASSUNA, 2018, p. 411). Uma vez que entendia da linguagem do homem, entendia o que eram sentimentos e como nomeá-los:

Sigismundo – Um menino! E que infância conheci eu? No meu sonho, às vezes chorava de solidão. Não tinha a quem mostrar o que fazia nem a quem contar os fatos que ora me deixavam orgulhoso, ora crispado de vergonha. Gritava então, e como ninguém me respondia, esmurrava a parede, ora gemendo, ora latindo o meu desespero. Era uma angústia de tal modo insuportável que, apesar do meu ódio por Bernardo, eu o receberia bem. Mas nunca lhe vi a face, nem a de nenhum outro ser humano. Podes tu conceber a dor de um pobre menino aprisionado, sem ter ninguém com quem falar? (SUASSUNA, 2018, p. 439)

Dotado dessa capacidade de tradução dos fenômenos do ser, pode reconstruir verbalmente seu passado, produzindo, dessa forma, uma memória, ora remota ora turva, do cárcere: “Sigismundo – Que faço eu aqui neste lugar? Por que vivi preso tanto tempo? É verdade que estou livre?” (SUASSUNA, 2018, p. 420) e “Sigismundo – Tudo me parece agora envolto na treva. Não tenho certeza de ter emergido da prisão em que vivi [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 457).

Kaspar, em contrapartida, não se lembra do seu passado. Tudo lhe parece bruma, de modo que o sonho e a realidade se tornam indistinguíveis. E isso se dá porque, com o tempo, ele passa a refletir sobre a sua existência, mas, como a linguagem só lhe alcançou após a liberdade, impossibilitou-lhe de criar recordações claras ou não da prisão. O mundo para o herói de Ariano também era assim, confuso, no qual sonho e realidade se intercalavam em um jogo de ressignificações. Sigismundo, porém, é enganado sobre seu passado. Ainda que expresse sensações vivas acerca dele – uma vez que encarcerado dominava a linguagem e possuía contato com homens que o instruíram –, é induzido a acreditar em outra realidade: “Patrício – Traze-o pra cá. Teu plano é bom. Que ele venha adormecido. Ao despertar, convence-o de que esteve doente desde o dia que em que nasceu, mergulhado assim num torpor quase de morte. Dize-lhe que toda sua vida anterior foi sonhada [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 412), o que o leva a descobrir já liberto como a linguagem pode manipular a realidade e como o mundo pode ser feito e refeito a

partir dela: “Sigismundo - [...] Descobri quão útil é nele a dissimulação e o engano. Escondido aqui, os fatos que ouvi bastaram para me confirmar certos pressentimentos que me assaltavam no meu mundo anterior, sonhos que não eram senão a eterna conversa entre mim e o meu mistério.” (SUASSUNA, 2018, p. 460-461). Ao nascer para o possível principiado, ele já guardava em si uma projeção de mundo segundo seus anseios de solidão e angústia: “Sigismundo - Não saberia te dizer. Mas de certa forma eu sentia que a prisão não era eterna e que algum dia eu poderia dispor de mim, de modo que meus atos haviam de influir sobre os outros” (SUASSUNA, 2018, p. 420). Ao conhecer aquilo que lhe diziam ser o mundo, decepciona-se: “Sigismundo - Um mundo de suspeitas, crimes e delações, cheio de intrigas venenosas. Que vim eu fazer nele? [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 438). Não importa, pois, se sonho ou realidade, envolto em tramas de violência e usurpação de poder, vê-se compelido a também se comportar assim, abandonando-se à própria revolta:

Carlos - (da porta.) Clemente! Por que o mataste?

Sigismundo - Por ódio, talvez, que sei eu? Talvez para me igualar a todos vós, filhos da cólera e do temor. Exerci nele o meu julgamento condenando, com todos vós e comigo, essa história, tecida por um engano trágico. (SUASSUNA, 2018, p. 498-499)

O mundo que Sigismundo foi forçado a conhecer e que o conduziu ao próprio aniquilamento nos é apresentado já nos primeiros momentos da tragédia. Segundo David Ball, em *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (2014), existiria uma sequência de leitura que consiste, *a priori*, em identificar três momentos cruciais em toda estrutura dramaturgica. Seriam eles: estase, intrusão e luta pelo retorno da estase. O primeiro destes é definido como “[...] imobilidade. Uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento” (BALL, 2014, p. 37). Assim, portanto, tenderia a começar toda peça, nesse momento em que o autor mostra aos seus leitores como o mundo estava antes da ação. Esse mundo pode ser a Grécia antiga, o sertão nordestino ou o subúrbio carioca, o fato é que nesse mundo tudo está imóvel, não há necessidade de mudanças. O drama, no entanto, é uma série de ações, não somente um relato em forma de diálogo. Para que haja drama, é fundamental que haja mudanças, conflitos. Em não haver rupturas, não há dramaturgia, pois todo texto

dramático é pensado como uma trajetória: o comportamento do mundo trançando o enredo de uma peça. Desse modo, para que haja uma ruptura e para que se instaure a ação, é preciso que haja uma intrusão, que é “a campainha para começar! Estamos de partida! O mundo da estase, imóvel, imutável, sem conflitos – é sacudido pela ação” (BALL, 2014, p. 39). Uma vez mobilizado esse mundo, as forças que conduzem a trama começam a busca pelo restabelecimento da estase: “Essa é a meta de todas as peças, quer essa estase seja a mesma, igual à original, ou uma estase nova. *A estase chega quase no fim da peça, quando as forças maiores – ou obtêm o que desejam, ou são forçadas a parar de tentar*” (BALL, 2014, p. 39-40, grifos do autor). Ou seja, uma vez que se consegue alcançar novamente a estase, chega-se ao final da peça, pois já haveria se restabelecido o equilíbrio novamente.

Seguindo essa perspectiva, a dinâmica desses momentos seria o que caracterizaria o texto dramático, pois esses movimentos se converteriam em ação, elemento mínimo do drama. Para Ball (2014, p. 23), “A ação ocorre quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação seria ‘duas coisas acontecendo’; uma conduzindo à outra”. É necessário, portanto, para que se complete a ação, para dar movimento à peça, que eventos surjam e que funcionem como detonadores uns dos outros, de forma que, para cada detonador, haja um monte e “Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo.” (BALL, 2014, p. 29).

No enredo de *O arco desolado*, o mundo em estase é a vida no paço real, que se desenrola em meio às mentiras e aos desejos de poder da família de Patrício, o rei. Nesse contexto, o monarca detém o poder da corte sob ameaça de revolta, a rainha recém-falecida abre precedentes para um possível ataque e, enquanto nada se resolve, todos aguardam ansiosos os reforços à guarda que estão por chegar pela manhã. Todas as forças, portanto, se equilibram nesse jogo de tomada de poder: revoltosos tentam se rebelar contra sua majestade, requerendo um governo nacional em detrimento dos estrangeiros na corte, e o rei, por sua vez, tenta manter-se no trono, conservando sua autoridade. Essa vida, comum a qualquer outro reinado, passa a ganhar um caráter dinâmico de dramaturgia a partir do momento em que uma primeira intervenção apresenta-se e rompe com a estabilidade narrativa, desvelando-lhe os segredos e contribuindo para que a ação aconteça. A intrusão dessa estase é o descobrimento da existência de Sigismundo por todas as personagens, pois, nessas circunstâncias, desconheciam o fato de viver um

herdeiro direto do trono:

Bernardo – Marcílio, espera um pouco.

Patrício – Deixa o conde ir, Bernardo.

Bernardo – Devo fazer revelações que talvez mudem completamente o destino do reino, senhor. A rainha proibiu-me de falar nesse assunto a qualquer pessoa. Sei no entanto que, para evitar a guerra, ela me desligaria do meu juramento. Além disso, no seu delírio, falou-me ela do fato, como se desejasse que vós dele tivésseis conhecimento, pois ao falar, referia-se também a vós. E como ela está morta, peço-vos autorização para revelar tudo.

Patrício – Que tens a revelar? Tens a minha inteira aprovação. Fala.

Bernardo – Meu senhor, tendes um filho. (SUASSUNA, 2018, p. 405-406)

Dessa forma, ao romper com os argumentos do discurso de protesto, o tal príncipe passa a mobilizar na trama outros acontecimentos, o principal deles, a possibilidade de trégua em relação à futura guerra, o que descontenta as forças opositoras que desejam ocupar o alto do trono. São elas, por um lado, Marcílio, o conde chefe dos revoltosos, que pretende passar a majestade para a sobrinha do rei, Cláudia, e posteriormente casar-se com ela, tornando-se, conseqüentemente, o futuro rei; e Rodolfo, sobrinho do rei, que, sem se mostrar, organiza os eventos para si, a fim de fazer com que Patrício renuncie e ele possa assumir como herdeiro legítimo da sucessão real. Assim, uma vez circulando por entre os parentes, Sigismundo torna-se, antes, uma ameaça velada. O que importa agora é restabelecer a estase primeira e concentrar as forças de modo que essa intrusão não atrapalhe os planos alheios. Dessa maneira, Marcílio se predispõe a avaliar pessoalmente o jovem protegido para saber se ele é capaz de assumir o trono, hospedando-se no paço, e Rodolfo passa a eliminar as provas que lhe denunciam criminoso. Surgem, então, dessa atitude as próximas ações: o espião que podia esclarecer todos os fatos é assassinado e Marcílio, que o havia mandado investigar a família, decide fazê-lo ele próprio já que tem acesso a todo o paço real, inclusive ao quarto no qual a rainha é velada. Ao presenciar a morte do espião e analisar o cadáver, acusa Rodolfo pelos dois crimes, que, por dedução, o aproximariam do seu objetivo: a tomada do poder. Além disso, há um terceiro crime, a violação de uma mulher do palácio. A consequência direta dessa acusação do conde é a abertura dos interrogatórios por parte de Patrício, pois ainda segue alheio às artimanhas do sobrinho, que é um dos primeiros a ser convocado para depor.

De acordo ainda com David Ball (2014, p. 49), “o conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – obstáculo”. Uma vez que o que constitui estruturalmente uma dramaturgia são os diálogos, as falas das personagens, e toda fala humana é motivada por algum interesse, o conflito em uma dramaturgia vai ser um obstáculo entre a personagem e o que ela quer – objetivo esse que vem expresso sempre através do que é dito, exposto. Assim, partindo desse pressuposto, a ação no drama é, em outras palavras, aquilo que a personagem faz para conseguir o que quer e o conflito, aquilo que se interpõe entre o que ela quer e o êxito de consegui-la. Nesse sentido, observando desde a perspectiva de Rodolfo, Marcílio e Sigismundo representam um obstáculo frente ao que deseja de fato, o trono. Ao passo que observa como as circunstâncias se voltam cada vez mais contra ele, chega ao ápice do seu temperamento e, em confiança ao pai, Carlos, além de assumir os crimes cometidos até então, expõe o adultério da rainha com ele, seu cunhado, revelando ainda que, em função dessa aventura extraconjugal, o príncipe poderia ser, na verdade, bastardo. Com essa informação, Rodolfo tenta retomar, novamente, a sua estase, a possibilidade de derrubar seu primeiro obstáculo por meios legais.

Nessa confissão, no entanto, Sigismundo está escondido, ouvindo tudo o que falam a seu respeito, inclusive, da forma como o rei o usou para ganhar tempo com os revoltosos. Uma nova intrusão é instaurada na peça. Com as revelações, o príncipe assume um comportamento extremado, alcançando a loucura, e muda por completo o desenvolvimento da trama. Agora, o centro da dramaturgia é ocupado por Sigismundo. Dele partem todas as ações subseqüentes, todas culminando na morte da maior parte das personagens, e é estabelecida a nova estase: o anseio pelo poder real passa a ser dele, e isso é levado até as últimas consequências. No final do seu trajeto de vingança, abandona-se ao próprio aniquilamento, encerrando-se na cela em que cresceu encarcerado. Com a morte do herói dramático, restam vivos apenas o rei, Bernardo, seu servo, e Cláudio, que o odiava, mas em função da situação em que se encontram, decidem por se reconciliar, a fim de reestruturarem o reino:

Carlos – Patrício, meu irmão...

Patrício – Deixa. Que poderias me dizer que eu não soubesse? Sinto-me

como tu. Deixemos o que passou. Cuidemos juntos de restaurar em nós aquilo que Sigismundo chamava realeza, na sua bela e rude linguagem de aprisionado. Encarrega-te dos teus homens, entre as tropas que chegam. Eu cuidarei dos meus. Que ao menos para revelar algo de verdadeiro tenha servido essa passagem de fogo.

Bernardo – Vamos, então. O dia chega. (SUASSUNA, 2018, p. 518)

A trajetória de Sigismundo compreende, desse modo, a fase obscura, que se transforma em quase sonho; a fase do nascimento para o mundo externo, na qual pode se expressar e conviver com outras pessoas; a fase do conhecimento, ao descobrir as verdades que lhe foram ocultadas; e a fase de aniquilamento, quando conscientemente decide por suas ações. Esse percurso, quase um arco desolado, compreende, em outras instâncias, o esquema trágico que estrutura a tragédia: o destino ou a culpa que incidem sobre o herói, seu processo de catábase, até o momento de remissão, quando a contradição na qual se envolveu o herói tem seu desenlace. Sigismundo carrega já no nome o estigma da maldição (“Carlos – É verdade. O primeiro rei de nossa dinastia era muito amado pelo povo e foi um grande rei, uma espécie de santo. Como se chamava Sigismundo, surgiu, depois dele, uma tradição entre o povo de que o outro que assim se chamasse seria um sinal de trágicos acontecimentos, não só para o reino, mas para toda a sua família.” (SUASSUNA, 2018, p. 409)), como se possuísse uma maldição da estirpe, e estivesse, assim, condenado a sofrer por isso. Até o momento de reconhecimento da tragédia, no qual o príncipe descobre a verdade sobre o seu passado (“Carlos – É que estiveste preso, na verdade.” (SUASSUNA, 2018, p. 468)), ele age por *harmatia*, no entanto, depois de sabê-lo, já tomado pela consciência, seus atos se convertem em *hybris* (“Sigismundo – Então era verdade! Eles me pagarão! (SUASSUNA, 2018, p. 468)). O problema, a partir de então, não são as ações do príncipe, mas a desmedida delas. Ao se deslumbrar, Ícaro sobe aos céus mesmo sabendo que não poderia: suas asas derretem. É a caída do herói. Assim é na tragédia, toda ação tem sua consequência direta. O sofrimento, então, torna-se o signo da passagem terrena, pois somente através dele é possível atribuir grandeza ao homem. Nesse sentido, a tragédia não é aquilo que acontece ao herói, mas aquilo que pode acontecer por meio do herói. A trajetória e a queda de Sigismundo revelam, na verdade, a desestrutura causada pelas intrusões, elementos essenciais para a práxis e que possibilitam a pergunta aos leitores (e em outras circunstâncias também aos espectadores): “e o que você faria no lugar do príncipe?”. A grande questão que a tragédia carrega, seja ela

liberdade *versus* submissão ou culpa *versus* destino, aponta para o mesmo sentido: para a representação das transgressões humanas. Sigismundo decide matar porque antes o mataram: tirando-lhe a liberdade, mas dotando-o de linguagem. Ele sofre porque sabe que sofreu e porque sabe o que é sofrer. Kaspar, ao contrário, não sofre, porque é estrangeiro à própria existência antes de saber nomear o mundo. Tudo lhe parece bruma. Ao tomar consciência de si, por duas vezes, e por duas vezes saber ter sido manipulado, o príncipe converte-se em desilusão:

Sigismundo - Não sei. Estou ferido e para sempre. Ao chegar, encontro morto o ventre que me gerou, invadido aos poucos por esse mistério sombrio. E ao lado da morte, o desfile de serpentes apodrecidas desta noite. Queres saber de tudo, ouve então. Sou, neste mundo a que cheguei, não somente estrangeiro mas bastardo. Minha carne é bastarda. (SUASSUNA, 2018, p. 471)

Sem esperanças de algo que o salve, despreza o amor (“Sigismundo - (*Repelindo-a*) Amor! Não digas isso diante de mim nunca mais. Nunca mais, entendeste? (SUASSUNA, 2018, p. 470)) e caminha no trajeto que lhe cabe, o de bode rumo à oferta do culto a Dionísio:

Sigismundo - [...] Sabei então que posso me libertar, eu Sigismundo, configurando mesmo a minha morte. Organizarei, antes que ele próprio se insinue no meu sangue, o coro de seus latidos enfurecidos, e a sede se extinguirá comigo. Nasci numa gruta selvagem e noutra fui encerrado. Que aí se consuma Sigismundo, sepultado na máquina de treva que ela agora forja e aceita para a sua sede. Adeus! (*Corre para a cela*). (SUASSUNA, 2018, p. 516)

O herói trágico, portanto, é aquele que tentar instaurar, ou pelo menos faz pensar sobre, uma nova ordem no conjunto a partir do autossacrifício. Toda vez que o herói não quer perder, ele perde, porque suas ações reativas acabam por se transformar em *hybris*, que acarretam outras *hybris*, desequilibrando o universo da tragédia. De acordo com Mário Fleig (2009, p. 39), “ainda que se faça diferença entre o herói antigo (como Édipo), que age sem saber, e o herói moderno (como Hamlet), que sabe da sua ação, isso não anula o desconhecimento radical em que o sujeito está tomado na dimensão trágica.”. Isso porque, na tragédia antiga, o destaque era o sofrimento; na moderna, o agir. Para a antiga, o propósito é causar medo no indivíduo; para a moderna, o objetivo é falar do indivíduo e da culpa que carrega. À antiga interessava narrar os mistérios da vida, por isso sua ligação com mitos; à moderna interessam às questões morais do homem à procura de si. Ou seja,

para a tragédia moderna, o foco dos questionamentos está voltado para o particular, para o indivíduo. Importa agora pensar sobre o eu, tentar entender-se e saber como agir no mundo: “Sigismundo – Que sei eu? Sucumbi, se quiserdes. Que me interessa a vossa sorte? Quero porém saber que papel devo desempenhar aqui e hei de sabê-lo, custe o que custar.” (SUASSUNA, 2018, p. 462). Mesmo consciente de si e de seus atos, Sigismundo não alcança conhecer a sua dimensão existencial, não se entende no mundo e busca, angustiado, a própria identidade, para além do que lhe dizem ser. É nesse sentido, pois, que não somente se caracteriza como herói trágico, mas como herói trágico moderno, uma vez que, na tradição moderna, os valores gregos se atualizam na relação entre culpa e punição, de modo que o novo legado do homem é o destino convertido em consanguinidade (“Clemente – Quanto a isto não. Não sei a data em que a criança nasceu, mas que o menino foi batizado com o nome de Sigismundo a pedido de sua jovem mãe, disto tenho certeza.” (SUASSUNA, 2018, p. 487)); e a culpa, filha do pecado cristão:

Carlos – Que houve ainda aqui? Que crime, que pecado cometeste agora?
Sigismundo – Pecado? Que significa este nome tão belo? Que sentido tem ele aqui? É a desordem introduzida na realeza? Mostrai-me então as águas ordenadas no sossego para que ele emerja delas sua face resplandecente e decaída, como de um torvelinho solitário. Eu nasci com o pecado. Sou o vosso pecado, se na verdade me gerastes, e esse pecado é a única coisa que vos confere alguma nobreza. Mas se não sou vosso filho, vosso pecado se perde na bruma. O meu, não. Quereis vê-lo, enxergar a face do meu pecado? Ali está ele, ide. (SUASSUNA, 2018, p. 498)

O trágico, afinal, é todo esse embate, que, dentro do contexto moderno, herdado de Sêneca, passa a ser a oposição extrema estabelecida entre o universal (a antiga concepção de mundo) e o particular (a condição do homem moderno). Nessa perspectiva, a condição trágica se converte em uma característica por excelência do homem moderno, pois permeia antes sua condição de miséria: “Podemos concluir que a representação trágica é também um modo de elaborarmos nosso luto, nossas perdas, nossas quebras de expectativas, nosso desejo de domínio total sobre o real – enfim, nossa pretensão de sermos iguais aos deuses” (ROHDEN, 2009, p. 22).

A literatura, então, como linguagem artística e produto sociocultural, deixa à mostra sua relação com a transfiguração daquilo que se vive no mundo tátil, proporcionando, assim, uma nova experiência, dessa vez não verbal, pois, como a percepção de mundo depende estritamente da linguagem, e como toda linguagem é em

alguma medida metáfora, a captação do homem dos fenômenos do mundo se dá, inevitavelmente, através de metáforas, de literatura. Ou seja, nesse contexto, a literatura ressignificaria os objetos e fenômenos do mundo da mesma forma como disponibiliza lentes específicas para observá-los e, conseqüentemente, para refletirmos sobre a realidade. De modo mais radical, essa reflexão apontaria, uma vez que a percepção da realidade passa de modo inevitável pela linguagem, que não existe cultura sem linguagem, “porque a frase, o conceito, o enredo, o verso (e, sem dúvida, sobretudo o verso), é o que pode lançar mundos no mundo”. O escritor, portanto, está sempre alargando o sentido do real. Ao escrever e povoar de “vãs palavras as páginas”, ele concebe, antes de mais nada, o silêncio do ser sendo, sua condição por excelência de inquietação. Ao tomar para si dentre as várias opções de linguagens artísticas a que utiliza de palavras para comunicar o que é incomunicável, o poeta se imbuí de um trabalho que se sustenta na contramaré da naturalização da linguagem como forma de preservação da dúvida do homem.

Referências

ARISTÓTELES. **A poética**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2010.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser, ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 2003.

FLEIG, Mario. O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar? In: AZAMBUJA, Celso Candido et al. (Org.). **Os gregos e nós – em homenagem a José Nedel**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

O ENIGMA DE KASPAR HAUSER: ou cada um por si e Deus contra todos. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, 1974. 110min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yOXokua_1g4. Acesso em: 03 jan. 2020.

ROHDEN, Luiz. A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico. In: AZAMBUJA, Celso Candido et al. (Org.). **Os gregos e nós – em homenagem a José Nedel**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (v. 2)

Submetido em: 29 fev. 2020

Aprovado em: 09 abr. 2020