



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

ENTRE SONHO E VIGÍLIA: O TRÁGICO EM *O ARCO DESOLADO*



**BETWEEN DREAM AND WAKEFULNESS: THE TRAGIC IN *O ARCO
DESOLADO***

MARIA LARISSA FARIAS FERREIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 23/07/2020 • APROVADO EM 24/09/2020

Abstract

The tragic, since Classical Antiquity, is one of the broadest concepts most present in the artistic and intellectual productions of Western cultures. In the stricter scope of literary productions, the tragic - transfigured into the dramatic structure of the tragedy or made present as a theme or concept in other genres of literature - remains, insistently, as a relevant formal element for debates around the literary. Taking this importance into account, this article sought to analyze, based on the discussions present in Albin Lesky's **Greek Tragedy** (1996), Northrop Frye's **Anatomy of Criticism** (2014), and George Steiner's **The Death of Tragedy** (2006), as the tragic takes place in *O Arco Desolado* (2018), work by Ariano Suassuna

Resumo

O trágico, desde a Antiguidade Clássica, é um dos amplos conceitos mais presentes nas produções artísticas e intelectuais das culturas ocidentais. No âmbito mais estrito das produções literárias, o trágico — transfigurado na estrutura dramática da tragédia ou presentificado como tema ou conceito em outros gêneros da literatura — permanece, insistentemente, como um elemento formal relevante para discussões em torno do literário. Levando em consideração tal importância para o âmbito dos estudos literários, o presente artigo buscou

analisar, a partir das discussões presentes em **A tragédia grega** (1996), de Albin Lesky, **Anatomia da crítica** (2014), de Northrop Frye, e **A morte da tragédia** (2006), de George Steiner, como o trágico se realiza em **O Arco Desolado** (2018), obra de Ariano Suassuna.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Ariano Suassuna. O Arco Desolado. Tragic. Tragedy.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna. O Arco Desolado. Tragic. Tragedy.

Texto integral

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O *topos* que apreende a vida como sendo portadora de uma dimensão ilusória – ou ainda como uma ilusão total ou uma realidade intermediária – constitui o mote de diversas argumentações intelectuais e de narrativas literárias e religiosas. Podemos mencionar as tão citadas proposições platônicas concernentes à alegoria da caverna e da concepção da existência de uma realidade abstrata acima da realidade sensível, ou até mesmo o questionamento presente nas **Confissões** (1987) agostinianas sobre “o céu do céu”¹: ambos pressupõem um limite que dá forma a tudo o que é terreno e uma verdade ou uma visão do real que, resguardada num plano superior na hierarquia das realidades, está sempre além da capacidade de percepção e entendimento humanos. No âmbito das artes visuais, se considerarmos as pinturas ornamentais da arquitetura barroca, podemos citar o uso recorrente do artifício do *trompe l’oeil*, que, a exemplo da **Ascensão de Santo Inácio**, configura – por meio da representação bidimensional – uma visão “exageradamente” tridimensional, imprimindo, dessa forma, no espaço material e terreno dos tetos das igrejas, uma “ilusão de céu”.

Uma das variações (ou particularizações) desse impulso relativizador do estatuto de “verdade” da realidade material, presentes nessas discussões e criações que possuem como base a intuição ou crença em um outro espectro da existência, é a concepção da vida como sonho. Antes que nos chegasse Calderón de La Barca, José (no livro do Gênesis) interpretava os sonhos do Faraó como revelações divinas (ou seja, não sendo a realidade um sonho, o sonho, por sua vez, aqui se configura como ferramenta de melhor compreensão do real e da vontade de Deus); séculos após Calderón de La Barca, o sonho é novamente configurado, pelos psicanalistas, como uma forma de conhecimento (dessa vez “científico”) do inconsciente. No âmbito

¹ “Não obstante, em comparação daquele céu do céu, o céu da nossa terra é terra. Não é, portanto, absurdo dizer que cada um destes dois grandes corpos (o nosso céu e a nossa terra) é terra, se os compararmos àquele céu misterioso que pertence ao Senhor e não aos filhos dos homens.” (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 235)

artístico, o **Manifesto Surrealista** de Breton, nos propõe a “resolução” entre o sonho e a realidade, ao que chamou de futura “realidade absoluta”.

A citação de Pedro Calderón de La Barca, como ponto central entre os exemplos mencionados no parágrafo anterior, se dá por dois motivos: primeiro, pelo fato do *topos*, até então aqui apresentado, ter, entre suas formas de popularização, o conhecimento do título (e, em alguns casos particulares, a leitura) de **La vida es sueño**; segundo – e agora, finalmente, nos encaminhamos para o “afunilamento” da problemática deste trabalho – pelo fato da obra de Ariano Suassuna, aqui utilizada como *corpus* de análise, ser baseada explicitamente na peça do dramaturgo espanhol (a escrita de **La vida es sueño**, por sua vez, baseou-se na lenda Barlaam e Josafá²). **O Arco Desolado** (2018) – contrariamente a **La vida es sueño**, uma das comédias (na acepção dantesca do termo³) mais mencionadas do Siglo de Oro espanhol – configura, em sua estrutura, características que, na contramão da peça de La Barca, encerram uma forma trágica (como nos propõe o próprio Ariano Suassuna (2018)) e o trágico enquanto condição existencial (sendo o “herói trágico” dessa peça o personagem de Sigismundo, como aqui – mais tarde – se argumentará).

Primeiramente, antes que se debata, aqui, sobre isso, vale salientar que os exemplos supracitados em torno da recorrência da temática da “vida como ilusão e como sonho” buscou realizar não uma generalização histórica inescapavelmente superficial, mas apontar – a partir de algumas demonstrações – a continuidade, permanência e a conseqüente importância que tal temática assumiu (e assume) nas ideias e no imaginário de algumas produções artísticas/intelectuais. Segundo, após apresentarmos de maneira geral a continuidade e a relevância inferidas em torno desse *topos*, podemos questionar: de que forma a problemática aqui levantada, envolvendo as relações “realidade *versus* sonho”, “real *versus* ilusão” ou ainda “verdade *versus* mentira”, faz emergir a configuração e o conflito narrativos necessários para a realização da tragédia (que discutiremos de maneira mais pontual) e da condição trágica (o foco principal da nossa análise do *corpus* aqui proposto) em **O Arco Desolado** (2018)? Mas, antes disso, discutamos um pouco sobre a tragédia e o trágico.

2. DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO: ALGUMAS DISCUSSÕES

Parece-nos quase inevitável discutir o que quer seja sobre as implicações da tragédia grega para o que hoje consideramos, em suas mais variadas acepções, como condição trágica ou o trágico (melhor seria dizer condições trágicas ou os trágicos),

² Segundo Sabyasachi Mishra, “[...] fueron varios los dramaturgos posteriores que se acercaron al tema de Barlaam y Josafat, y ellos, además de inspirarse en la pieza lopesca, utilizaron para sus piezas el argumento y ciertos motivos tomados de *La vida es sueño* de Calderón.” (SABYASACHI, 2013, p. 50) / “[...] Me gustaría señalar que la relación de la comedia calderoniana con la leyenda de Buda es bien conocida.” (SABYASACHI, 2013, p. 60)

³ Sobre isso, George Steiner nos diz que “[...] Dante observou, em sua carta a Can Grande, que tragédia e comédia se movimentam em direções precisamente contrárias. Pelo fato de sua ação ser a da alma que ascende da sombra ao brilho estelar, da dúvida temente à alegria e à certeza da graça, Dante intitulou seu poema de *Commedia*[...]” (STEINER, 2006, p. 7).

sem ao menos mencionar, *en passant*, o que foi discutido, por Aristóteles, em sua **Poética**. Atenhamo-nos a uma das reflexões do estagirita sobre o “ideal” de tragédia: para ele, a “melhor das tragédias” evocaria piedade ou terror, ou ainda trataria da queda no infortúnio de um “homem de reputação”. Vejamos:

[...] porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso [...]. Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e maldoso, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna [...]. (ARISTÓTELES, [s.d], p. 454)

O trecho da **Poética**, acima colocado, foi escolhido com uma particular intenção. Ao sabermos que, para Aristóteles, a tragédia é um gênero dramático precisamente delimitado, e é, antes de tudo, “mito”, ou seja, imitação de ações e não de homens, as noções de “piedade e terror” ou de “queda no infortúnio”, figuram quase como sugestões de condições trágicas que saem do limite do tratado do pensador grego para figurar em situações humanas de alcance mais geral. Seria possível falar “tragédia”, como gênero dramático, depois dos gregos, sem que recorramos a aplicações anacrônicas dos conceitos antigos? E se sim, de que maneira a tragédia vem se apresentando para nós? E mais, ao que nos interessa especialmente neste trabalho: é possível dizer que o que entendemos, hoje, como “condições trágicas” (na literatura) é uma herança dos antigos gregos ou, ao contrário, o que os gregos realizaram (a partir do que nos é possível intuir pela **Poética** aristotélica e as obras trágicas antigas) foi o dimensionamento, em forma de gênero literário, de condições trágicas mais ou menos recorrentes, que figuram, até nossos dias, em produções literárias e artísticas ocidentais? Vejamos o que Albin Lesky (1996), Northrop Frye (2014) e George Steiner (2006) propõem, quando discutem a tragédia e o trágico.

Albin Lesky (1996), ao refletir sobre questões especificamente relativas à tragédia grega, propõe a discussão, em alguns momentos de sua obra, da noção do trágico de maneira mais ampla. O autor estabelece alguns requisitos do que considera como “o efeito trágico” ou o “trágico em si”. Observemos um dos seus pontos:

Seria fácil chegar a um acordo sobre o primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico que se poderia descrever como a *dignidade da queda*. Já Aristóteles não se referia a outra coisa quando, na definição de tragédia, [...] limita a tragédia explicitamente ao destino dos heróis. Em termos gregos, isso significa que os temas trágicos provêm dos mitos, mas também se encontra preparada neles aquela delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro, foi considerada válida

para as possibilidades do trágico. (LESKY, 1996, p. 32, grifos do autor)

O trecho supracitado dialoga diretamente com o que aqui foi levantado sobre os critérios aristotélicos para a definição do herói trágico. “A queda no infortúnio”, ou seja, a passagem de uma situação de poder ou felicidade para uma situação de miséria e desgraça, parece, pela generalidade de situações reais e literárias que com ela dialogam, apontar para um abarcamento do trágico que escapa aos limites da tragédia (ao considerar o que neste momento debatemos, o da tragédia grega). Tal percepção da “queda” de alguma figura importante (ou herói literário) em uma situação de infelicidade, excedendo os limites da antiga tragédia grega, também é salientada por Northrop Frye (2014) em sua discussão sobre o “modo trágico”. Definindo diagramaticamente os níveis de ação dos heróis nas narrativas (e, posteriormente, refletindo como os modos trágicos, cômicos e temáticos variam de acordo com o “poder narrativo” desses mesmos heróis), em um dos momentos em que discute sobre a tragédia, o autor canadense sustenta que “A tragédia, no sentido central ou mimético elevado, a ficção da queda de um líder (ele tem que cair porque é a única forma pela qual um líder pode ser isolado de sua sociedade), mescla o heroico com o irônico”. (FRYE, 2014, p. 147)

É importante nos atentarmos aqui a dois pontos. O primeiro deles é um breve esclarecimento do que o autor entende por *irônico*: para Frye, o herói faz parte do modo irônico quando desperta o “sentimento”, no leitor, de que este poderia estar sujeito a uma situação de desgraça semelhante a do herói da tragédia e também quando suscita um “olhar de cima para baixo” (ainda por parte do leitor). O segundo ponto, por sua vez, tem que ver mais precisamente com o conceito de tragédia, que, no autor de **Anatomia da Crítica**, é ampliado para além das formas dramáticas. Ao utilizar a noção de tragédia no trecho supracitado, Frye sugere que tal conceito abarca manifestações literárias que abrangem todo o espectro da literatura ocidental. Ainda para Northrop Frye:

Há também uma distinção geral entre ficções em que o herói acaba isolado de sua sociedade e ficções em que ele é incorporado a ela. Essa distinção é expressa pelas palavras “trágico” e “cômico”, quando elas se referem a aspectos do enredo em geral, e não simplesmente a formas dramáticas. (FRYE, 2014, p.148)

Talvez seja relevante mencionar que, nas discussões de Lesky (1996) e Frye (2014) sobre o trágico e a tragédia, a empatia (ou um tipo de pacto ficcional-emocional) do espectador/leitor com os personagens ou heróis trágicos, em algum momento, parece assumir uma importância considerável. Ao discutir o isolamento do herói como parte essencial do conflito narrativo trágico, dentro do polo mimético baixo⁴, Northrop Frye apresenta o seu conceito de “*páthos*”:

⁴ Nas palavras presentes no Glossário de *Anatomia da Crítica*: “MIMÉTICO BAIXO: Um modo literário em que as personagens exibem um poder de ação que está, grosso modo, em nosso próprio nível, como na maioria das comédias e na ficção realista.” (FRYE, 2014, p.523).

O *páthos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela à nossa simpatia, porque está em nosso próprio plano de experiência. [...] A ideia basilar do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer. Por isso, a tradição centrada no *páthos* sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de alguém reconhecivelmente como nós mesmos que está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social. (FRYE, 2014, pp. 152-153)

O conceito de *páthos* de Northrop Frye (2014) dialoga diretamente com a noção de “piedade” aristotélica, propondo para ela um alargamento que possibilite a reflexão sobre esse traço característico da tragédia, primeiramente colocado por Aristóteles, numa dimensão mais alargada das manifestações literárias (o início mesmo da *Teoria dos Modos*, presente na **Anatomia da Crítica**, (2014) já nos propõe explicitamente um alargamento dos conceitos de *spoudaios* e *phaulos* presentes na **Poética** do estagirita). Albin Lesky (1996), no seu trabalho teórico de conjecturar algumas definições do trágico que se constituem, na opinião do autor, como uma visão mais ampla da tragicidade (transfigurando, assim, o conceito de “trágico” para uma condição ou situação existencial, ainda que algumas dessas mesmas características estivessem presentes – pioneiramente – no pensamento grego antigo sobre a tragédia), generaliza de maneira mais contundente o que já foi alargado por Northrop Frye (2014):

Outro requisito com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação de *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico. (LESKY, 1996, p. 33, grifos do autor)

Com essas últimas citações de Lesky (1996) e Frye (2014), parece ficar evidente que, dentro das concepções particulares e afins desses autores, o trágico (presente na tragédia ou em outras formas, reais ou literárias) escapa pelo punho fechado da tragédia (gênero dramático). Ainda que defendam a especificidade da tragédia enquanto criação grega, não se privam de pensar as suas reverberações (não à toa, o capítulo aqui citado de **A tragédia grega** (1996) de Lesky é intitulado como *O problema do trágico* e o próprio autor, recorrentemente, sugere que o debate em torno da “tragédia” *versus* “trágico” está longe de ser encerrado). George Steiner (2006), dentro dessa mesma discussão, questiona, em **A morte da tragédia** (2006), se seria “[...] possível a um escritor moderno criar um drama trágico, sem ser incorrigivelmente encoberto pelas realizações do teatro grego e elisabetano?”

(STEINER, 2006, p. 20). Além dessa afinidade teórica dos autores, Steiner e Lesky possuem algumas outras aproximações, no que concerne à concepção da constituição do fator trágico a partir de um conflito narrativo que não nos oferece solução (nesse ponto, há também um diálogo com a noção de “sujeito cindido” de Northrop Frye anteriormente mencionada). Observemos o que nos diz George Steiner:

As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. (STEINER, 2006, p. 4)

Ainda que consideremos a validade geral das palavras supracitadas de Steiner (2006), é necessário que aqui discordemos de um ponto. Nem todas as tragédias acabam mal, vide a **Filoctetes**, de Sófocles, que após o desenvolvimento de um longo conflito entre Odisseu e Filoctetes, o *deus ex machina*, na figura de Hércules, intercede para a solução do problema narrativo. Contudo, mesmo em **Filoctetes**, a presença de um problema que provoca uma cisão narrativa contundente (entre a perspectiva do homem público Odisseu e a visão da tragédia pessoal de Filoctetes) se faz presente. Dessa maneira, ainda que feita essa pequena ressalva ao que acima foi defendido por George Steiner, é possível que defendamos a noção da presença de um conflito (quase ou) não solucionável (o fato de Sófocles precisar fazer uso do artifício do *deus ex machina* para o encerramento do problema narrativo de **Filoctetes** diz muito sobre o caráter intransigente dos conflitos presentes nas tragédias). Albin Lesky (em um de seus requisitos) também discute a característica “insolúvel”:

Um terceiro requisito do trágico em validade geral e, no entanto, é especificamente grego. O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente [...] (LESKY, 2006, p. 34).

George Steiner (2006), ao comentar a especificidade da tragédia grega, também discute, em **A morte da tragédia** (2006), alguns aspectos próprios à tragédia elisabetana. Com isso, ele abre um “parênteses” necessário à falácia da tragédia – enquanto gênero – ser considerada “universal”. Ainda que tenha em mente esse pressuposto, o autor não desconsidera a influência que esses dois momentos nevrálgicos da tradição das formas dramáticas, para os quais chama atenção em sua obra (o teatro grego antigo e o elisabetano), possuíram sobre a visão trágica geral da condição humana:

Todos os homens têm consciência da tragédia da vida. Mas a tragédia como uma forma de drama não é universal. A arte oriental conhece a violência, a dor e o golpe do desastre natural ou planejado; o teatro japonês é cheio de ferocidade e morte cerimonial. Mas a representação do sofrimento e heroísmo pessoal que chamamos de drama trágico é distinta da tradição ocidental. Ela se tornou uma intensa parte da nossa percepção das possibilidades da conduta humana; a Oréstia, Hamlet, Fedra estão tão arraigados em nossos hábitos mentais, que esquecemos o quanto é estranha e complexa a reencenação da angústia particular em palco público. (STEINER, 2006, p.1).

Para concluirmos este breve momento de discussão teórica, ressaltemos que os comentários em torno das afinidades teóricas existentes entre Northrop Frye (2014), Albin Lesky (1996) e George Steiner (2006), tal como debatem o problema da tragédia e do trágico, visou o enfoque em aspectos que, dentro da temática e da problemática proposta como recorte analítico para este artigo, nos serão pertinentes para a análise do nosso *corpus* de estudo: **O Arco Desolado** (2018). Vale ressaltar que aqui não se tentou estabelecer uma visão unificada do que se entende como “trágico”, “condição” ou “situação trágicas”. Ao contrário, o que se tentou foi, ao discutirmos o que nos propõem os teóricos já mencionados, mostrar perspectivas necessariamente particulares e contingentes (que, obviamente, não dão e não darão conta da tragédia e do trágico como um todo) de encararmos o trágico em suas manifestações literárias.

3. A CONCRETUDE DO SONHO E A NÉVOA DO REAL: A CISÃO TRÁGICA DE SIGISMUNDO

Para retomarmos ao que começamos a discutir nas considerações iniciais (e darmos início à nossa análise de **O Arco Desolado** (2018)) façamos algumas breves considerações em torno de **A vida é sonho** (2007), de Calderón de La Barca, buscando, com isso, salientar alguns pontos de divergência e continuidade entre a obra do dramaturgo espanhol e a peça de Ariano Suassuna. É sabido que Pedro Calderón de La Barca – escritor barroco, formado em colégio de jesuítas e, mais tarde, ordenado como sacerdote – foi autor de inúmeros autos sacramentais e, como já parece claro, sofreu inegável influência dos ideais cristão-católicos. Tal visão de mundo, permeada por esse *zeitgeist*, não deixaria de reverberar em suas obras não-religiosas.

Otto Maria Carpeaux (2012), em um de seus textos sobre o dramaturgo espanhol, defende que “[...] Nas suas peças profanas, o mundo se decompõe em sonho e ilusão, porque não é realmente real; nos autos, tudo no mundo é real em função de suas relações com a divindade.” (CARPEAUX, 2012, p. 123). Tal concepção sobre a vida terrena, que podemos intuir na peça de La Barca, se afina com a visão cristã agostiniana, que estabelece a diferença entre o “céu da terra” e o “céu do céu”, ao que se pode concluir que a vida na terra é sonho porque só no mundo da Verdade divina a realidade é, de fato, verdadeira. O Sigismundo, de La Barca, deseja despertar na “melhor altura”, ou seja, acordar de seu sonho da vida para a Verdade do céu:

SIGISMUNDO – Dizes bem. Foi um prenúncio. E se ele se confirma, já que a vida é tão curta, sonhemos, alma, sonhemos outra vez, mas com a precaução de despertar deste engano na melhor altura e de ver que ele acaba. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 78)

De que maneira, então, podemos argumentar sobre as noções de verdade e sonho (ou melhor, mentira, ilusão) na peça **O Arco Desolado** (2018), de Ariano Suassuna? De que forma, nessa peça, se configuram os polos de realidade e ilusão? E, assim estruturados literariamente, como esses mesmos polos contribuem para a condição trágica deste segundo Sigismundo? É interessante observarmos que, contrariamente a uma aceção “espiritual” e “transcendente” (no sentido mais genérico desses dois termos) da concepção de “sonho” que tem vez na comédia de Calderón, o que se contrapõe à noção de verdade, ou seja, o polo que configura a “ilusão” em **O Arco Desolado** (2018), tem que ver com algo bastante “terreno”: o engano consciente e proposital do outro, a mentira. Rodolfo tenta enganar Cláudia (SUASSUNA, 2018, p. 398), Marcílio finge ser reverente ao rei Patrício (SUASSUNA, 2018, p. 401), Marcílio sugere a Patrício que Rodolfo não é leal ao reino (SUASSUNA, 2018, p. 402) etc. O engano que a vida real encerra, como nos é proposto na peça de Ariano Suassuna, acontece não pela essência enganadora das coisas terrenas (naturais ou humanas), mas por uma formação corrompida das relações humanas (no convívio entre os personagens que a narrativa de **O Arco Desolado** (2018) nos apresenta), que é, fundamentalmente, baseada em mentiras: mentira e engano, vale salientar, que não partem de toda as coisas terrenas, mas da figura humana.

É possível perguntarmos, como Sigismundo: “Que mundo terrível é esse a que cheguei, em que só vejo máscaras e morte?” (SUASSUNA, 2018, p. 428). E, logo após, nos questionarmos de que maneira essas “máscaras”, configurando a dúvida entre o que é verdadeiro ou falso no discurso dos personagens da narrativa, se estruturam na peça. Talvez seja importante salientarmos que o leitor de **O Arco Desolado** (2018) (falo leitor, porque a peça não foi, até então, encenada), ao ingressar na trama da peça, se encontra, como Sigismundo, sem saber o que é verdade ou mentira nas atestações feitas pelos seus contrapartes do drama. Diferentemente, por exemplo, de uma peça como **Hamlet**, na qual, desde o princípio, sabemos quem é o assassino do rei, e qual é a verdade sobre os atos praticados no reino e qual verdade Hamlet busca mostrar, em **O Arco Desolado** (2018), o desvelamento da realidade é construído gradualmente, de forma que as assertivas mencionadas, pelos personagens, não são definitivas para concretizarmos a imagem completa de seus caracteres. O leitor é colocado, dessa maneira, como que na mesma perspectiva emergente da visão da realidade de Sigismundo, que – inicialmente – não sabe distinguir o que é verdadeiro do que é falso:

Patrício – Quem era essa mulher?

Marcílio – O homem não pôde vê-la. Estava escondido atrás de uma cortina. Mas ouviu o bastante para compreender tudo.

Patrício – Então, Rodolfo? É verdade?

Rodolfo – É mentira, senhor. Que mulher misteriosa é essa? Aliás, toda a história é misteriosa! (SUASSUNA, 2018, p. 434)

O fato mesmo de não se saber nada sobre o caráter de cada um dos personagens de **O Arco Desolado** (2018) cria a dúvida sobre a verdade que nos é proposta por eles. Todos os discursos, dessa forma, se tornam narrativamente “suspeitos” porque – quase todos – procuram esconder algo comprometedor: a ligação de Marcílio com o espião, o segredo de Rodolfo e Cláudia, Bernardo guardando o segredo do filho de Patrício etc. Dentro dessa atmosfera literária de relativização da verdade, desencadeada pela morte da rainha, esposa de Patrício, até mesmo o questionamento da estrutura mítica-lendária, referenciada pela “tradição dos Sigismundos”, é desestabilizada. Veja-se, rapidamente, como isso se dá, a partir do cotejo de algumas ideias consideradas por Erich Auerbach e André Jolles. Em certo momento de sua discussão sobre a Forma do mito, em **Formas Simples**, Jolles sustenta que:

[...] o universo do mito não é um universo no qual as coisas se passem ora de um modo, ora de outro, e o que acontece não pode deixar de acontecer: é um universo que procura consolidar-se, um universo sólido. [...] Pois é o elemento universal, mas constante em sua multiplicidade que o mito apreende na intervenção súbita do evento [...] (JOLLES, p. 95, [s.d])

Auerbach, por sua vez, nas discussões, de seu **Mimesis** (2013), em que enceta a diferenciação entre lenda e história, sustenta algo semelhante sobre a estrutura das formas lendárias. Para ele, enquanto a forma da lenda encerra uma universalização unívoca – semelhante ao que sustenta Jolles sobre a forma do mito – o relato histórico, por outro lado, é permeado por uma complexificação de pontos de vista e eventos. Assim, ao separar a lenda da história, o autor comenta:

A sua estrutura é diferente. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. [...] A lenda ordena o assunto de modo unívoco e sólido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. (AUERBACH, 2013, p. 16)

Após descobrirmos, em **O Arco Desolado** (2018), o fato de que Sigismundo recebeu esse nome não por ter nascido no dia de São Sigismundo, como pensavam os personagens da narrativa (e, conseqüentemente, não carregar a maldição de todos os Sigismundos míticos-lendários que nasceram nesse dia), mas que foi assim nomeado pela rainha por ser filho de uma traição que a mesma realizou com Carlos (seu cunhado) e para ter motivos suficientes (dada a lenda/história mítica das

maldições que permeiam as vidas de todos os que se chamaram Sigismundo) para esconder o filho bastardo, uma desestabilização da veracidade da lenda é inserida na nossa expectativa ante a trama da peça. A necessidade do verídico (como sustentou André Jolles no trecho supracitado) para estruturar a forma do mítico é, nesse momento, destruída. Ao contrário, o que permanece é a sensação de fragmentação dessa verdade (“verdade” que oferece a base poética da obra para ser, mais tarde, criativamente reestruturada). O próprio Sigismundo nos questiona: “[...] é justo encerrar um menino numa prisão por causa de uma história antiga? Pode se cometer um crime desse impunemente? Vós que me ouvis, que fizestes para o impedir? (SUASSUNA, 2018, p. 469). E com isso, a univocidade da lenda se dilacera. Agora, após apresentar a base que concedeu os motivos trágicos para a figura literária de Sigismundo, debruçemo-nos sobre esse personagem.

Sem dúvida seria possível, em um momento mais oportuno, analisarmos alguns aspectos da condição trágica a partir de outros personagens de **O Arco Desolado** (2018) (a exemplo da personagem Estela, com seu tom de “Ofélia hamletiana”). Mas a escolha do personagem Sigismundo, para além do óbvio motivo de que a referência direta a **La vida es sueño** o torna destaque da peça de Suassuna, se deu – sobretudo – pela maior verticalidade com a qual o tema, aqui selecionado para as considerações deste estudo, é assumido no discurso e na composição das características do nosso herói trágico. E Sigismundo é considerado como o herói de **O Arco Desolado** (2018) pelo fato de que, em nossa perspectiva de abordagem do trágico, tal personagem se apresenta sob a cisão mais profunda, o drama insolúvel mais veemente, dentro da narrativa sobre a qual estamos refletindo. Começemos, então, as nossas reflexões a partir deste trecho:

SIGISMUNDO – Não sei, mas quero ficar. Não tenho coragem de sair e... Deixai-me! Não estou habituado a ouvir nem a falar tanto. Principalmente histórias terríveis como esta, que eu só via em sonhos. Então, o mundo é assim? Parece-me estar vivendo um outro sonho, agora. Mas este é pior do que os da prisão. (SUASSUNA, 2018, p. 436)

A citação acima talvez seja uma das primeiras partes de **O Arco Desolado** (2018) a mencionar o mundo como um espaço do sonho. O caráter ilusório da vida, do mundo real, aqui mencionado pelas palavras de Sigismundo, assume ainda um tom não muito distinto do que observamos em *La Barca*. O fato é que a primeira cisão existencial do personagem se dá, justamente, quando a percepção de que o arbitrário arranjo dos acontecimentos da vida (que o trouxeram de um estado de “sonho” – na prisão – para um confuso estado de vigília) se abateu tragicamente sobre Sigismundo sem que ele pudesse ter algum controle da situação. A consciência de Sigismundo sobre o fato da vida, que agora precisará ser vivida longe do isolamento, ser tão ilusória quanto a vida que “viveu” anteriormente, só aprofunda a sua condição penosa. Com a continuidade da narrativa e com a aclaração das mentiras que vão sendo tecidas e desfeitas durante **O Arco Desolado** (2018), a cisão trágica, a situação de conflito que emerge da dúvida sobre as

asserções de seus contrapartes serem ou não verdadeiras, anulam na noção de sonho de Sigismundo o tom de “laivos transcendentais”:

SIGISMUNDO – Um mundo de suspeitas, crimes e delações, cheio de intrigas venenosas. Que vim eu fazer nele? É verdade tudo isto? É verdadeiro este mundo? Tu não podes saber. Cala-te então. Eu também me calarei, até ter certeza de alguma coisa.

[...]

SIGISMUNDO – Porque parece estar do outro lado, e eu... Não sei onde está a verdade! Olha através de tua cegueira! Não vês que ambos os mundos são irrealis e sem nexos? Um homem apunhala outro na treva, uma mulher morrer, um povo se rebela, eu sou convocado de um mundo de sombras enfermas para tomar parte neste trágico enredo, e tudo isto não tem nenhum sentido. (SUASSUNA, 2018, p. 438)

Além da noção de “cisão trágica”, com a qual fazemos clara referência ao que foi discutido sobre as ideias de Northrop Frye em nosso debate teórico, podemos também refletir sobre o caráter de isolamento que constitui o herói trágico de **O Arco Desolado** (2018). Sigismundo sai de uma situação de exílio (que, em termos aristotélicos, já nos bastaria para causar piedade) para outra situação de isolamento. Da segunda vez, sua solidão é mais profunda e, de alguma maneira, mais simbólica: Sigismundo, como na antiga metáfora que permeia a figura do velho Tirésias – o cego que pode ver além dos limites de sua cegueira –, parece ter aprendido a ver melhor nos seus anos de calabouço. Numa convivência social e nas relações humanas nas quais cada assertiva é a nascente de uma nova bruma, quem foi educado pela escuridão é quem melhor enxerga:

SIGISMUNDO - [...] Pensas que podes me enganar tão facilmente? Estive preso muito tempo, mas pressinto muitas coisas. Podes enxergar no escuro? Claro que não. Eu posso. O que queres esconder de mim? (SUASSUNA, 2018, p. 443).

É a partir do despertar, em Sigismundo, da consciência de que vive em um mundo envolto em mentiras, que o ensejo necessário para a criação de seu desespero e do aprofundamento de sua condição trágica tem início. O Sigismundo que vemos em **O Arco Desolado** (2018), de Suassuna, o que nos questiona se “existe uma traição escondida em cada corpo?” (SUASSUNA, 2018, p. 444), difere bastante do Sigismundo de Calderón de La Barca (2007) que, quase inocente e comicamente, joga alguém da janela apenas para provar que é possível.⁵ A condição trágica do protagonista de **O Arco Desolado** (2018), que tem início quando nos damos conta

⁵ “BASÍLIO: O que aconteceu aqui?

SEGISMUNDO: Não foi nada. Atirei daquela varanda abaixo um homem que me aborrecia.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 59)

de sua situação literal de isolamento, tem continuidade pelos enganos que o envolvem e se amplia consideravelmente a partir do momento em que, de tanto ruminar a sua dúvida e aprofundar a divisão de seu espírito entre a névoa que separa a verdade da mentira, conclui que a linguagem – sendo a expressão de uma individualidade e de uma particular visão de mundo incontornáveis – é ela mesma uma sombra, uma menção apenas aproximativa da percepção individual intransponível:

PATRÍCIO - Não sei. Não entendi o que disseste. Não te posso ouvir agora. Meu Deus!

SIGISMUNDO – Nem agora nem nunca. Era o que eu dizia. Que poderia eu dizer que vós entendais? Que palavras usar para que outros se comuniquem comigo? Era preciso que eu falasse a linguagem dos anjos, mas sou homem e minha linguagem só a meu mistério se dirige. Eu falo meus gestos e meus pressentimentos, e eis que em torno e mim dançam as palavras, um verbo alado e confuso. [...] (SUASSUNA, 2018, p. 462).

O trecho supracitado é um dos momentos em que, exemplarmente, a condição trágica do personagem de Sigismundo ultrapassa os limites de um caso narrativo/literário particular para aquela “possibilidade de relação com o nosso mundo” de que falou Albin Lesky (1996), quando discutíamos alguns problemas envolvendo a tragédia e o trágico. Ao ampliar o problema de sua condição de sujeito que duvida, que vive cindido entre mentiras mascaradas de verdades, para a reflexão indireta sobre os limites da linguagem e as possibilidades de comunicação entre subjetividades ilhadas, a situação trágica, que antes era apenas mote literário, recebe a dimensão de um problema comum a grande parte dos homens que, por algum momento, já pensaram na insuficiência do alcance de suas palavras.

Semelhantemente a personagem Elizabeth Vogler, do filme **Persona** (1996) de Ingmar Bergman, que escolhe permanecer em silêncio por se incomodar com a falsidade que toda palavra encerra (por ser abstração, signo) Sigismundo resolve se isolar no mesmo local que antes havia vivido: “[...] Nasci numa gruta selvagem e noutra fui encerrado. Que aí se consuma, Sigismundo, sepultado na máquina de treva que ele agora forja e aceita para a sua sede. Adeus! (Corre para a cela)” (SUASSUNA, 2018, p. 516) O fato de Sigismundo isolar-se numa cela cujos mecanismos de fechadura da porta foram quebrados – deixando, dessa forma, Sigismundo e Estela (que, apaixonada, correu para acompanhá-lo), aparentemente presos para sempre – já nos parece naturalmente simbólico, se considerarmos o que até então discutimos sobre as relações entre a prisão e o isolamento trágicos em **O Arco Desolado** (2018). Além do significado que nos é possível intuir sobre a volta de Sigismundo à cela – o de que só é possível ser completamente verdadeiro na solidão e no silêncio totais –, outra implicação nos parece pertinente para encerramos esta análise: quando o personagem Bernardo sugere a possibilidade de reversibilidade do trancamento dos portões do cárcere de Sigismundo.

Bernardo diz a Patrício: “Se tudo se resolver, tentaremos de todos os modos abrir os portões e salvar os dois príncipes.” (SUASSUNA, 2018, p. 518). Ora,

neste final de **O Arco Desolado** (2018), é sugerida uma possibilidade de resolução “técnica” (mesmo que não assegurada de sua futura realização), uma solução para o “fim trágico” (o mais tradicional de todos, a morte) de Sigismundo e Estela (que, ao que parece, definhariam no isolamento do cárcere). Ingenuamente, tal acontecimento narrativo poderia nos convencer de que a “tragédia” e o “trágico” poderão ser remediados. Talvez a tragédia pudesse, sim, ser contornada, se a considerássemos num sentido muito particular de “narrativas que acabam mal” e conjecturássemos um final alternativo em que, na peça de Suassuna, os portões da cela pudessem ser reabertos. Mas como anular a condição trágica de um personagem, como Sigismundo, que possui a tão clara consciência – conquistada entre brumas – de que a verdade não se alcançará nem no céu e nem na terra, mas na solidão do que há de mais íntimo e intransponível em nós?

4. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Para contrariar as expectativas típicas da racionalização dos escritos que se propõem sustentar uma lógica linear, gostaria de, nesta breve finalização, comentar o título da obra sobre a qual debatemos. Voltemo-nos, antes disso, para a sede de que tanto falou o nosso Sigismundo e o Coro da peça (este último que, por motivos de delimitação temática e espaço, não pudemos comentar anteriormente). Sigismundo, como herói trágico, não poderia ter uma “queda” de um líder “narrativamente tradicional” (impelido na desgraça como que por um clássico destino incontornável ou sendo vítima de um problema mal resolvido em sua estirpe) ainda que fosse príncipe. Se é possível falar-se metaforicamente, a queda de Sigismundo do plano dos sonhos, a sua saída do isolamento, não guarda a “dignidade” trágica de um líder que perde seu reino ou coisa parecida, mas a confusão que sentimos quando – profundamente enganados – passamos a duvidar de todas as coisas.

A *hybris* de Sigismundo (e aqui talvez estejamos sendo propositalmente anacrônicos) é a sua sede. Mas que sede é essa? Qual era a “fonte que sonhava a espera” de nosso trágico personagem? Se a sede de Sigismundo pode, sob algum aspecto, ser concebida como uma sede de verdade, a sede de libertação da “bruma cega” que envolveu sua existência na realidade, não estaria ele (para citarmos casos típicos de tragédias e do trágico) longe da sede de vingança de Hamlet (que, no fundo, é uma sede pela verdade), muito menos de Édipo – em sua busca pela causa da peste de Tebas – que também procurava a verdade.

Hávamos mencionado, anteriormente, o detalhe narrativo ambíguo encerrado na ideia da porta vedada (porém passível de conserto) da peça de Suassuna. O discurso final do Coro nos diz que “Atrás da porta e do arco desolado,/encontrarás somente o teu regresso” (SUASSUNA, 2018, p. 519). O “arco desolado”, portanto, parece encerrar a imagem e configurar simbolicamente a tentativa frustrada de anulação – por parte de Sigismundo – de uma condição trágica que aqui vínhamos discutindo. O “fechar a porta” de Sigismundo não enceta um retorno à inocência verdadeira de seu calabouço (e, nesse ponto, a queda do nosso personagem é, em algum sentido, quase adâmica), mas a convivência com a consciência final de que só encontraremos o alcance de alguma verdade sólida, como insiste o Coro, na solidão e na “velha teia” que constitui o ciclo interminável de todas

as mortes. O arco desolado de Sigismundo é aquele que ornamenta a porta cuja entrada ou saída carrega o mesmo movimento de uma condição trágica incontornável.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética** (Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza). São Paulo: Abril Cultural, [s.d];

AGOSTINHO, Santo. **Confissões; De Magistro**. Tradução J. Oliveira Santos, Ambrósio de Pina e Angelo Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores);

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013;

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>> Acesso em: 23/12/2019;

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. São Paulo: Hedra, 2007;

CARPEAUX, Otto Maria. **O Barroco e o Classicismo por Carpeaux** (História da literatura ocidental; v. 4). São Paulo: Leya, 2012;

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: É Realizações, 2014;

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Editora Cultrix, [s.d];

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

MISHRA, Sabyasachi. **Barlaam y Josafat em el teatro español del Siglo de Oro**. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013;

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004;

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

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

Para citar este artigo

FERREIRA, M. L. F. Entre sonho e vigília: o trágico em O Arco Desolado. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 765-780.

A Autora

MARIA LARISSA FARIAS FERREIRA iniciou mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco em 2019 (como pesquisadora-bolsista do CNPq). Possui graduação em Letras (bacharelado) pela mesma universidade (2017). Membro (estudante) do grupo de pesquisa Belvidera - Núcleo de Estudos Oitocentistas (UFPE).