

ESCATOLOGIA E DRAMA BARROCO EM WALTER BENJAMIN E ARIANO SUASSUNA

José Valdo Barros Silva Júnior¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é explicitar a relação entre escatologia e Drama barroco a partir de uma aproximação entre Walter Benjamin e Ariano Suassuna. Apresentar-se-á as características básicas do significado de história natural barroca em Benjamin, para então estabelecer um diálogo com o sentido de messianismo no Romance da Pedra do Reino de Suassuna. Para isso, será seminal expor o conceito de melancolia atrelado à teoria da linguagem alegórica de Benjamin. Defender-se-á a ideia do caráter escatológico do Drama barroco sertanejo de Suassuna a partir de uma interpretação do sentido alegórico da morte da onça-Caetana presente na obra desse autor paraibano.

PALAVRAS-CHAVE: Drama barroco. Escatologia. Messianismo. Morte.

ABSTRACT: The purpose of this article is to explain the relationship between eschatology and Baroque from an approximation between Walter Benjamin and Ariano Suassuna. We will present the basic characteristics of the meaning of baroque natural history in Benjamin, and then establish a dialogue with a sense of messianism in Romance da Pedra do Reino. For this, it will be seminal to expose the concept of melancholy attached to Benjamin's allegorical language theory. The idea of the eschatological character of the Baroque of Suassuna will be defended from an interpretation of the allegorical sense of the death of the Caetana-jaguar present in the work of this author from Paraíba.

KEYWORDS: Baroque. Eschatology. Messianism. Death.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Brasileiro, residente em Fortaleza-CE. E-mail: valdo.barros15@gmail.com

“A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heroico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas — tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destruídos.” (SUASSUNA)

1 História natural

O Drama barroco não é uma mera forma literária e artística, como o Classicismo e o Romantismo, mas o índice mesmo de constituição do ser histórico do homem na Modernidade, cuja existência contraditória está implicada na concepção de vida como imanência e na visão da história como natureza.²

² Benjamin em um pequeno texto de sua juventude, ao tratar da distinção entre Drama barroco e Tragédia grega, afirma o seguinte em *Traverspiel e Tragédia*, para salientar o caráter eminentemente histórico e não artístico do Drama barroco, que implicaria uma nova concepção do tempo histórico: “Talvez a profunda compreensão do trágico não deva partir da arte, mas da história. Ou, ao menos, há que se presumir que o trágico marca um *limite* do reino da arte, não menos que o do âmbito próprio da história. De fato, o

Segundo Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, ele tem por conteúdo próprio a história enquanto grande palco teatral do mundo, no qual os acontecimentos se desdobram em um espetáculo lutuoso, cuja expressão alegórica não é outra coisa senão a história mundial do sofrimento em um cemitério de caveiras. Tal história está em tensão extremada com a questão da história da salvação, porque o caráter de imanência da vida barroca carece de um sentido último transcendente, encontrando-se, pois, tal vida imersa nas coisas mundanas arrastadas pela obsessão da ideia de catástrofe. A imanência do mundo é dotada de uma força peculiar que configura a trama desse palco teatral na urdidura do profundo estado de luto do homem no mundo tecido por crimes e calamidades.

O espetáculo lutuoso do teatro do mundo de sofrimento histórico é ilusão lúdica que reflete a realidade como jogo, o qual pode reafirmar a ilusão desse espetáculo ou negá-la, dependendo, pois, da disposição do humor melancólico dos seus personagens, bem como de sua capacidade de ludibriar astutamente a facticidade catastrófica e ameaçadora da história natural³. Portanto, o teatro barroco do mundo está circunscrito à ordem da história natural, cujo caráter cego e desprovido de teleologia reduz seus personagens à mera condição de criatura sofredora sujeita ao destino da morte violenta inexorável, enquanto a forma natural da necessidade histórica. O destino é a cifra do fator do eterno retorno do sofrimento na ordem da história natural; e a morte é a prova extremada da impotência e do desamparo da criatura humana perante o destino, enquanto força elementar da natureza imanente ao processo histórico.

O traço fundamental da história natural barroca consiste na experiência do transitório no teatro do mundo, cujo gesto de hesitação no agir decorre do aspecto efêmero e de ocaso do mundo de ruínas e de morte com o qual o homem se depara. Esse traço é tensionado internamente por uma contradição dialética entre a petrificação do tempo histórico em um eterno retorno mítico, que se cristaliza com rigidez de cadáver, e a interrupção do contínuo de sofrimento da história lutuosa do mundo, enquanto redenção possibilitadora de uma vida histórica verdadeira.⁴ Portanto, pode-se dizer que a história natural barroca é a construção da

tempo da história percorre pontos determinados e sobressalentes de seu transcurso pelo tempo trágico, a saber, nas ações dos grandes indivíduos. Entre a grandeza histórica e a tragicidade existe, sem dúvida, uma conexão necessária que, por conseguinte, não se pode reduzi-las à identidade." (BENJAMIN, 2007, 137-138, grifo do autor)

³ Para determinar a especificidade da ideia de história natural em relação ao mito, Benjamin faz as seguintes considerações no texto *O Maior Monstro do Mundo, Os Ciúmes de Calderón e Herodes e Marienne* de Hebbel, *Observações sobre o Problema do Drama histórico*: "O mito tem sentido por si mesmo em cada um de seus cerrados complexos de legenda, mas a história não. Daí que o modelo da arte (pois o objeto da mímeses é, sem dúvida, o modelo, não o exemplo) nunca seja a história, nem sequer no Drama histórico. Antes disso, o significado desta forma se poderia entender (com a brevidade que é necessária aqui) como a exposição da natureza que impregna as vicissitudes do histórico e que, finalmente, triunfa sobre elas. Então o resultado do Drama histórico é a natureza dos homens, ou melhor dito, a natureza das coisas". (BENJAMIN, 2007, 253)

⁴ "O drama barroco tem como objeto e conteúdo próprio a história, como a época a compreendia. O conteúdo da tragédia é o mito, a saga pré-histórica, embora trabalhada por tendências atuais. Tanto o protagonista do drama barroco como o herói trágico têm uma condição principesca, mas no drama essa condição se destina a ilustrar a fragilidade das criaturas, mais visível nas de alta linhagem, enquanto na tragédia ela remete a um passado que efetivamente se articulava em torno da condição senhorial. A morte do herói trágico é um destino individual, um sacrifício pelo qual o herói quebra o destino demoníaco, anunciando a vitória sobre a ordem mítica dos deuses olímpicos. Ela é ao mesmo tempo uma expiação devida aos deuses, guardiães de um antigo direito, e a promessa de um novo estado de coisas, a antecipação de uma nova comunidade, ainda virtual: um sacrifício ao deus desconhecido. O herói prenuncia novos conteúdos, mas eles são desproporcionais à vida de um só homem, e por isso ele morre. No drama barroco, a morte é apenas a prova mais extrema da impotência e do desamparo da criatura. Não é um destino individual, mas da criatura humana. Não exprime

natureza como cenário fúnebre de sofrimento dos homens no mundo de perecimento e catástrofe. A natureza, enquanto história petrificada, é o registro de que a existência humana se despojou de todo significado último transcendente, pois não se sustenta mais na ideia de um ser eterno, fixo e imutável, enquanto fundamento do seu modo de ser no mundo.

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: *a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.* (BENJAMIN, 1984, 188, grifos nossos)

No interior do espetáculo lutuoso do mundo de sofrimento, os homens se encontram sob o poder das coisas, e suas ações evidenciam um mau-caratismo sem par, refletindo, pois, a sua rendição desesperada ante uma conjugação enigmática de constelações malignas do fatal. Com isso, evidencia-se uma fuga cega para uma natureza desprovida de graça – sendo esta uma das características peculiares do Drama barroco alemão. Já o Drama barroco espanhol, com Pedro Calderón de la Barca, segundo Benjamin, assume uma outra perspectiva, apresentando uma outra configuração à contradição entre o ocaso e a redenção no interior do palco lutuoso da história, cuja “representação em miniatura é a corte de um monarca que detém, em sua forma secularizada, o poder de redimir” (BENJAMIN, 1984, 104), sem renunciar à aspiração de atingir o cerne mesmo da existência humana na sua condição de criatura malograda. Os traços barrocos muito mais brilhantes e bem-sucedidos do Drama desse espanhol se devem a como ele articula a dimensão do *Trauer* (luto) com a dimensão do *Spiel* (jogo).

Nas peças do Drama barroco de Calderón de la Barca, os seus heróis manipulam a todo instante a ordem do destino pelo virtuosismo implacável da reflexão, confrontando liminarmente, por um lado, a reflexividade terrena do homem lutuoso sobre sua condição de criatura sujeita à dor e ao sofrimento e, por outro lado, o poder hierárquico do príncipe, que também está situado no domínio da imanência da criação. Com isso, abre-se um espaço profano no qual a atividade histórica se confunde com as maquinações depravadas, as conspirações infames contra um monarca petrificado no poder, imerso nos cálculos da intriga política. O espetáculo lutuoso de grandeza e de queda dos reis não aparece, no escopo do Drama barroco espanhol, como resultado da moralidade deles, mas como algo “natural” do processo histórico, com o qual teriam de saber jogar, astuciosamente, para se manter no poder, mesmo tendo ciência de sua condição de

nenhum desafio, nem anuncia uma ordem nova, porque qualquer transcendência é alheia ao Barroco, e sua utopia é a utopia conservadora da Contra-Reforma. Na tragédia, o tempo é linear: o herói rompe o destino mítico, através da orgulhosa aceitação da culpa, e com isso a maldição se extingue. No drama barroco, o destino é onipotente, e a culpa é a sujeição da vida da criatura à ordem da natureza. Movido pelo destino, o drama barroco não tem tempo, ou está sujeito ao tempo do eterno retorno.” (ROUANET, 1984, 28-29)

criatura humana mundana.⁵ O jogo lúdico é modo de suportar o sofrimento lutuoso da existência dilacerada pelos infortúnios do destino no interior da histórica natural. Há uma conexão íntima entre jogo e reflexão em Calderón, como explicita Benjamin neste texto:

Ela [a reflexão – V.B.] é para o drama de Calderón o que é a *voluta* para a arquitetura da época. Ela se repete até o infinito, e diminui até o incomensurável o círculo que ela circunscreve. Os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: a miniaturização da realidade e a introdução no espaço fechado, finito, de um destino profano, de um pensamento reflexivo infinito. Pois podemos dizer, a título de antecipação, que o mundo dos dramas de destino é um mundo fechado. Isso é particularmente verdade em Calderón, cujo drama heródico, *El Mayor Monstruo del Mundo*, é considerado o primeiro drama de destino da literatura mundial. Era o mundo sublunar no sentido forte, o mundo da criatura sofredora ou magnífica, no qual as leis do destino deveriam impor-se, de forma ao mesmo tempo intencional e surpreendente, *ad maiorem Dei gloriam* e para deslumbramento dos espectadores. (BENJAMIN, 1984, 106-107)

Ariano Suassuna foi profundamente influenciado por Calderón de la Barca, mas criou um estilo de Drama barroco próprio, fundido ao fogo da cultura do Nordeste brasileiro do romanceiro popular. A partir disso, faz-se necessária uma análise desviada da estrutura do Drama barroco exposta por Benjamin pelo fogo poético transfigurador do estilo de Suassuna, expresso no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de 1971, para vermos se o Drama barroco espanhol de Calderón é o mais acabado mesmo. O aspecto fundamental será apreender como se dá a articulação peculiar entre os fatores do *Trauer* e do *Spiel* no Drama barroco sertanejo de Suassuna, para então se poder caracterizar sua determinação específica.

2 A estrutura contraditória do Drama barroco

A análise benjaminiana da variedade de Dramas opera isolando os fenômenos em seus elementos fundamentais, destacando-os em seus aspectos extremos de oposição contraditória. Benjamin tem uma clara consciência do caráter abismal do espírito barroco, que produz uma sensação, ao mesmo tempo, de vertigem e de fascínio oriunda da “visão de um universo espiritual dominado pelas contradições” (BENJAMIN, 1984, 79). Portanto, segundo ele, uma teoria do Drama barroco tem de possuir uma “orientação necessária para os extremos” (BENJAMIN, 1984, 81), buscando, assim, recolher os elementos em extrema oposição sob uma unidade antagônica, para compor a representação do Drama como ideia. Desta feita, o objeto do Drama ascende ao mundo das ideias e passa a ter uma interpretação objetiva em um ordenamento virtual.

Ora, o caráter contraditório e tenso do Barroco⁶ não escapou à compreensão de Suassuna, pois é esse caráter mesmo que tece a trama do desenvolvimento de sua obra, na qual o seu reino literário é marcado pela

⁵ “Porém, o Drama de Calderón sobre a história de Herodes não nos oferece, aqui, em nenhum caso, o desdobramento moral de um mítico acontecimento na tragédia, mas a moderna exposição do que é o transcurso natural do destino também no moderno *Trauerspiel*. Entretanto, precisamente como os ciúmes monstruosos de Tetarca, agora exonerados de toda problemática moral (visto que o destino já os havia condenado), entram como adereço no enredo, o amor toma espaço para o desdobra de sua magnificência. Na natureza do amor, a natureza dos ciúmes se submete ao príncipe. E, embora aquela seja monstruosa, este último nada tem de monstruoso. Tão somente Calderón logrou apresentar juntos o amor mais profundo e os ciúmes mais exaltados.” (BENJAMIN, 2007, 269)

⁶ A índole dialética e contraditória do Barroco, pautada pela união de contrários extremados, é anunciada por Suassuna neste texto

dor do sopro do infortúnio e pelo riso violento e desembandeador no interior do sertão, onde sopram duas ventanias guerreiras opostas e extremadas: o vento cariri, frio e áspero, e o vento espinhara, quente e abrasador. Suassuna expressa a tensão contraditória extremada nessa passagem lapidar que trata da configuração do seu sonhado reino de castelo sertanejo marcado pelo traço da história natural:

Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. *Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeador, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo*, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o cariri, vento frio e áspero das noites de serra, e o espinhara, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareceriam as partes cangaceiras e bandeirosas da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo, que era o Marco central do Reino inteiro. (SUASSUNA, 2012a, 115 e 116, grifos nossos)

Pode-se dizer, pois, que uma interpretação “objetiva” da organização virtual da obra suassuniana, *Romance d’A Pedra do Reino*, passa pela compreensão fundamental do Drama barroco sertanejo como traço constitutivo da estrutura complexa da mesma, servindo-nos, com isso, de fio condutor à apreensão do seu sentido determinante. Esta compreensão fornecerá uma conceituação sobre a origem da história natural apontada por Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*, cujo núcleo é formado por uma tensão dialética entre a destruição crítica da história natural e a expectativa de redenção messiânica. O tratamento dessa contradição dialética implica a inclusão da perspectiva de significação alegórica do poeta Quaderna, personagem narrador dessa obra de Suassuna, sobre o enigma do sertão-mundo enquanto palco lutuoso da história natural.

O teor dos temas narrados pelo Drama barroco, segundo Benjamin, são “o arbítrio dos reis, assassínios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentos, gemidos e outros semelhantes” (BENJAMIN, 1984, 86). Isto se deve ao fato de o elemento da catástrofe ser o fator imanente mais próprio do objeto autêntico do Drama barroco, a saber, a vida histórica natural, no interior da qual o principal expoente é o soberano, enquanto representante da história que “segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, 88). O rei assume, portanto, um papel central no Drama barroco, porque ele é o protagonista que fará frente ao destino, “para corporificar um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva” (BENJAMIN, 1984, 86). Quem reina, levando-se em conta o aspecto de imanência do mundo profano da história natural, exerce poderes ditatoriais no estado de exceção⁷ da realidade contraditória barroca. Não é por acaso, pois, a recorrente

também: “O Barroco ibérico, ou, melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez mais sóbrio de todos, ainda que permanecendo com a sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastantes, de fusão de elementos clássicos e românticos, é, em todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico”. (SUASSUNA, 2012b, 126)

⁷ Note-se que uma conceituação do Drama barroco está intimamente ligada a uma teoria do estado de exceção, visto que a própria

“comparação entre o Príncipe e o sol” (BENJAMIN, 1984, 91), porque é em torno do soberano que gravita toda a constelação de acontecimentos da história natural, marcada essencialmente pelo sofrimento e pela possibilidade real de uma catástrofe final.

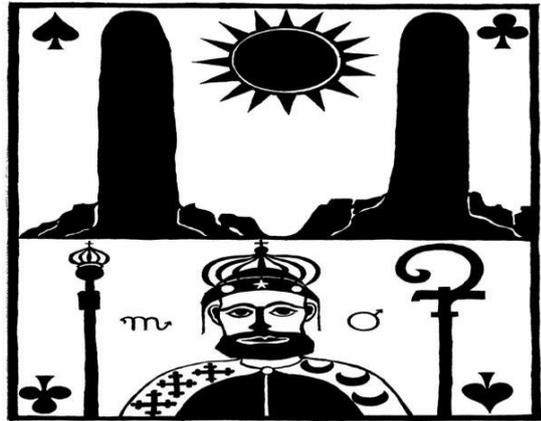
Por sua vez, o mundo mítico do sertão de Suassuna é também concebido como um mundo barroco dramático, e sua narrativa histórica é eivada de desgraças e infortúnios, já que o que vigora na história mundial e na brasileira são o sofrimento e a injustiça. A face infernal do sertão-mundo suassuniano no palco lutuoso do teatro da história natural é apresentada pelo Corregedor – que, no *Romance d’A Pedra do Reino*, é a figura que faz a acareação judicial do processo contra Quaderna – nos seguintes termos:

O destino dos gênios é esse mesmo, Dom Pedro Dinis Quaderna! A História está cheia da narração das desgraças deles! São, todos, uns infelizes! Principalmente os que carregam a História de suas pátrias no sangue e nos ombros, como uma cruz. Aliás, a própria História não passa de uma narrativa sombria, enigmática e sangrenta, para usar as palavras que o senhor usou em relação à morte do velho Rei e à vida de seu sobrinho Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco! Passe uma vista pela História do Brasil: são *massacres, infortúnios, incestos, morticínios, guerras, calamidades e desgraças de todo tipo! Toda coroa é manchada de sangue*, como o senhor mesmo disse. (SUASSUNA, 2012a, 736 e 737, grifos nossos)

Portanto, a figura do rei, que também em Suassuna é identificada com a representação do sol, mesmo detendo um poder soberano extraordinário, é uma criatura humana sujeita à força da imanência mundana da ordem do destino trágico da morte violenta⁸. Há, pois, uma tensão dialética contraditória e, por isso mesmo, barroca na figura do rei, visto que ele é, ao mesmo tempo, o responsável pela resolução do estado de exceção pelo exercício de seu poder soberano ditatorial anômico e também incapaz de decidir sobre a restauração da ordem jurídica, por causa da sua condição de criatura mundana suscetível ao destino trágico da execução pelos seus próprios súditos, não podendo, então, instaurar uma nova ordem jurídica estável. Com isso, o tirano se apresenta na cena teatral do mundo lutuoso do Barroco como um mártir, e o mártir como um tirano. A representação alegórica do rei como o sol, de natureza profundamente contraditória com os sinais da masculinidade e da feminilidade da tomada de decisão, foi mostrada por Suassuna nesta xilogravura no *Romance d’A Pedra do Reino*:

vida histórica natural é o cerne mesmo do teatro do mundo lutuoso de sofrimento, cujo elemento determinante é a imanência da catástrofe no tempo histórico barroco sob a ordem do destino. O estado de exceção é o *tópos* onde irrompe a possibilidade real do poder anômico do soberano de suspensão da vigência do direito para intervir no acontecimento histórico, tensionado pela contradição dialética extrema entre imanência e transcendência de sua ação em relação à facticidade inexorável da realidade barroca. O estado de exceção só pode se tornar efetivo pela contradição dialética e barroca entre o soberano e o Messias.

⁸ Como diz os versos deste Romance popular nordestino de João Melquiades, o cantador da Borborema, citados por Suassuna: “Neste Planeta terrestre / o Homem não se domina: / tem que viver sob o jugo / da Providência Divina / Foi feito do pó da terra / no pó da terra termina! // Assim, eu mostro a estrada / no Passado e do Presente / Estrada onde morrem Reis / molhados de Sangue quente! / Hoje, tornados em Pó, / resta a Memória, somente!” (SUASSUNA, 2012a, 101) Quanto a essa condição de criatura do soberano e, por conseguinte, sujeito à morte violenta pela imanência da ordem profana da história natural de sofrimento e infortúnio, Benjamin escreve o seguinte: “O estado da criação é o solo no qual se desenvolve o drama alemão, e ele influencia inequivocamente o próprio soberano. Por mais alto que ele paire sobre o súdito e sobre o Estado, sua autoridade está incluída na Criação, ele é o senhor das criaturas, mas permanece ele próprio uma criatura” (BENJAMIN, 1984, 108).



Outro componente fundamental à estrutura básica do Drama barroco é a figura do cortesão. Esse tipo curioso da galeria barroca aparece como intrigante e como santo. Como intrigante, o cortesão é o organizador do enredo do Drama barroco em um *continuum* espacial, no qual se desenrolam as suas maquinações infames. O intrigante é um exímio conhecedor da lógica da política, de como ela é determinada pelas paixões humanas mais viscerais. A ação política é perpassada por motivações afetivas de fio a pavio. Visto que o intrigante sabe bem manipular as paixões humanas, ele pode bem assessorar o rei, em sua tarefa de governar a organização social e política contra o advento da catástrofe. Porém, o saber pragmático do intrigante é permeado de melancolia, porque é marcado por uma grande desilusão em relação aos homens e ao curso do mundo, sendo-lhe, então, ela uma profunda fonte de sofrimento.

A intriga maneja o ponteiro dos segundos, impondo seu ritmo aos acontecimentos políticos, que com ele se domesticam e estabilizam. A sabedoria desiludida do cortesão é para ele uma profunda fonte de sofrimento, e pode tornar-se perigosa para os outros, pelo uso que ele faz desse saber. Nessa ótica, a figura do cortesão assume seus traços mais sombrios. *Só quem examina a vida do cortesão pode perceber por que a corte é o cenário por excelência do drama barroco.* (BENJAMIN, 1984, 119, grifos nossos)

Existe um tom sombrio na intriga que acentua os traços infernais do cortesão. O choque entre o “ideal do perfeito homem do mundo” e sua índole real de “hipócrita, sem honra e incitador de crimes” produz uma acerba e terrificante sensação de luto nesse tipo peculiar do Drama barroco. A sua peculiaridade diz respeito ao caráter de santidade, embora incorporado ficticiamente, assumida por ele na sua condição de enlutado, mas que por isso mesmo “abre o caminho para o grande compromisso com o mundo que caracteriza o cortesão ideal”. Contudo, em relação ao cortesão, por que “os dramaturgos – se indaga Benjamin – não se atreveram a explorar em um só personagem a profundidade vertiginosa dessa antítese”? Será que “os dois rostos do cortesão”, como intrigante e como servidor leal ao rei, são suficientes para dar conta da “dialética, muito barroca, de sua posição”? Será mesmo a corte o cenário por excelência do Drama barroco? (Cf.

⁹ Cf. SUASSUNA, 2012a, 159.

BENJAMIN, 1984, 120 e 121) Vejamos mais de perto como esses questionamentos são tratados a partir da análise do intrigante na obra de Suassuna sob a forma do sertanejo pícaro ou quengo.

No romance dramático e enigmático de crime e sangue de Suassuna, o próprio sertão é o grande palco do mundo lutuoso da história natural, propício ao desenrolar dos acontecimentos decisivos da trama do Drama barroco sertanejo. Ora, o sertanejo ou o homem do sertão é um ser já “familiarizado com a ruína”¹⁰, pois acostumado a viver em uma “terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol embraseado” (SUASSUNA, 2012a, 32), é por isso mesmo capaz de encarar os perigos e desafios enigmáticos de seu deserto. O sertão é o palco lutuoso e desmedido do mundo no qual o sertanejo põe para si mesmo a questão existencial fundamental, ao mesmo tempo dilaceradora e aporética, sobre o seu Ser-tão, colocando em jogo o problema crucial de seu ocaso (morte) e de sua redenção (felicidade). É *condition sine qua non* à existência do homem que ele decifre o grande segredo de seu Ser-tão e lhe confira um sentido, porque é desse de-sertão ameaçador que irrompe demônios, anjos, deuses apavorantes e grandiosos, que povoam as profundezas dessa terra-de-ninguém abrasadora e calcinante no rio da desordem abismal e do sofrimento. Sob esse aspecto, o sertão parece com uma grande cadeia na qual os homens se encontram a ferros e na solidão; ele é, por conta disso, terra desolada que mais parece um cemitério de ruínas de uma cidade de pedra incendiada.¹¹ O próprio Suassuna profere uma definição precisa do sertão com sua verve poética áspera, pela voz barroca de Quaderna, nesta passagem fenomenal:

O Sertão é bruto, despojado e pobre, mas, para mim, é exatamente isso o que faz dele o Reino! É exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaça e mancha todos os momentos de minha vida – ao ver a fome, a penúria, a feiura e a injustiça, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra, pedregosa, crestada pelo Sol do divino, misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania, e onde galopa, em cavalos magros, facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os Heróis da minha Epopeia pobre e extraviada. (SUASSUNA, 1977a, 65)

¹⁰ “O que realmente interessa sublinhar para uma correta introdução à obra de Ariano Suassuna é o fato especial de que ele é um homem do sertão, um sertanejo [...] dessa zona desértica, triângulo de fogo solar e fome [...]. No sertão, o que salta aos olhos é a sua virilidade [...]. E o homem desta terra, o sertanejo, é sobretudo um homem familiarizado com a ruína. [...] É terra brava, que nos faz pensar, insistimos, numa Castela ideal, por muitas coisas além da paisagem. Por sua fome, que mantém ágeis e combativos os corpos e aguça o engenho em picardias sutis. Por seu sonho de água e mar, cujo frescor e riqueza saem a procurar os homens num êxodo eterno. Pelo ardente misticismo que às vezes incende de milagres estas soledades imensas, onde imperou a alucinação sangrenta de Antônio Conselheiro ou a bondade carismática do Padre Cícero do Juazeiro, padrinho do sertão. [...] Por suas sangrentas defesas de honra e de palavra empenhada. E sobretudo pela viva tradição jogresca que percorre suas cidades poeirentas.” (LÓPEZ, Martínez Enrique, *apud* SUASSUNA, 2012b, 128 e 129, grifos nossos)

¹¹ “Sr. Corregedor, de fato, é uma cegueira muito estranha, essa que me assaltou os olhos, naquele dia. A meu ver, ela é parenta próxima da epilepsia genial que também me atacou, como lhe disse. Deixaram-me, as duas, numa espécie de vidência-penumbrosa, na qual o Mundo me aparece como um Sertão, um Deserto, o De-Sertão de que falavam os geniais escritores Manoel de Oliveira Lima e Afrânio Peixoto, repetindo velhos cronistas brasileiros do tempo dos Conquistadores, segundo me contaram Clemente e Samuel. É aí que o Sertão me aparece como o Reino da Pedra Fina do qual já lhe falei. Há pouco, quando eu vinha chegando aqui para a Cadeia, tive essa ideia de que o próprio Sertão era uma Cadeia enorme, cercada de pedras e sombras, de lajedos fantásticos e solitários, parecidos com Lagartos venenosos, cinzentos e empoeirados que dormissem numa Terra Desolada. Ou então parecidos com as ruínas, os esqueletos gigantes e queimados de uma Cidade de pedra, incendiada.” (SUASSUNA, 2012a, 573, grifos nossos)

Quaderna é um sertanejo¹² que representa a personagem principal do *Romance d'A Pedra do Reino*. Ele joga ludicamente com a indômita fera-terra, utilizando-se de várias máscaras de caráter para desempenhar seu papel trágico e cômico no interior do palco teatral do mundo mítico e lutuoso do sertão. Encarnando ora a figura do rei, ora a do profeta, ora a do palhaço, Quaderna busca, na sua travessia pelas encruzilhadas de fogo das caatingas dessa terra desolada e triste, decifrar o grande enigma do sertão-mundo¹³, em que a sua estranha desventura de vida e de morte está profundamente implicada, movido pelo intenso humor da melancolia e pelo poder subversor do riso. Portanto, Quaderna é uma personagem-chave para se compreender a profundidade vertiginosa da antítese que constitui o Drama barroco¹⁴, visto que o luto (*Trauer*) e o lúdico (*Spiel*) são os modos do Ser-tão do sertanejo impulsionado pelas potências da melancolia e do riso¹⁵ que irrompem do sangue trágico e cômico desse homem que habita essa áspera terra, pedregosa e crestada pelo sol do divino. Portanto, em seu jogo lutuoso e lúdico de combate contra o sofrimento e a penúria do sertão, fera enigmática e perigosa, terra-palco de desafios, o sertanejo constitui a sua existência pela experiência de vida e de morte em busca de decifrar o enigma do Ser-tão, para decidir sobre a pedra do seu destino fatídico ou talvez de sua redenção.

3 Melancolia e linguagem alegórica

A melancolia é um aspecto fundamental da teoria do luto desenvolvida por Benjamin ao tratar do Drama barroco.¹⁶ A situação de enlutamento dos homens é peculiar ao tempo moderno do grande palco da história natural, pois diz respeito, a princípio, à crença sombria de resignação deles diante do poder do destino que, com isso, provocou a desvalorização das ações humanas e o esvaziamento do sentido do mundo, o qual não representa nada mais que um campo de ruínas. Porém, “a própria vida protesta contra isso” (BENJAMIN, 1984, p. 162), ao sentir uma profunda sensação de terror pela ideia da morte. A morte é o alvo para o qual apontam os acontecimentos históricos determinados pelo destino, o qual, segundo Benjamin, é “a entelúquia

¹² “Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos. Assim, quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna. Sonhava em me tornar, também, um dia, Rei e Cavaleiro, como meu bisavô.” (SUASSUNA, 2012a, 100)

¹³ “O Sertão, como eu disse, é o mundo, que o homem tem que decifrar, para lhe dar aquilo que ele não tem por si só, um sentido. É a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras.” (SUASSUNA, 2012b, 144-145)

¹⁴ “Diga-se de passagem que é por isso que todo escritor do Barroco tem uma tendência para o humorismo épico: o humorismo é a categoria do risível que une o riso à mais amarga melancolia – contradição já por si dialética e barroca e que, portanto, teria que seduzir e tentar Cervantes ou Shakespeare, presente que está tanto no *Dom Quixote* quanto no *Hamlet*.” (SUASSUNA, 2012b, 126)

¹⁵ O riso é, aí, uma potência profanadora contra o poder entranhado do mundo do sertão, pela qual o pícaro Quaderna busca suportar a sua dor abismal e enfrentar o jogo lutuoso e belicoso da vida sertaneja barroca. O pícaro Quaderna se serve do riso para travestir, mesmo que ilusoriamente, a visão trágica do mundo, buscando desesperadamente anular as forças horrendas da história natural, as quais determinam a situação absurda do mundo. O riso tem uma competência transfiguradora das deformações do mundo e do homem. Quanto à deformação do personagem Quaderna, Suassuna afirma o seguinte: “Meu personagem Quaderna, o Decifrador, é deformado, entre outras coisas, pela visão torcida e doentamente exacerbada do Sexo, pela violência da Revolução, pelo opressivo e sufocante terror do Estado e pela corrupção moral ligada ao Dinheiro. A sociedade do século XX deifica três ídolos – Falos, Moloc e Mamom – e as marcas de suas deformações e dessa idolatria são perfeitamente visíveis em Quaderna.” (SUASSUNA, 2012b, 225)

¹⁶ Para se ter uma boa compreensão do significado da melancolia em Walter Benjamin, cf. LAGES, 2007, 101-159.

do acontecimento na esfera da culpa" (BENJAMIN, 1984, 153).¹⁷ Contudo, a teoria do luto tem de tratar como se dá o olhar do melancólico sobre esse mundo desprovido de sentido, porque esse olhar é determinado pela disposição de espírito apaixonada de reanimar, ao seu modo, "o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática" (BENJAMIN, 1984, 162).

O melancólico é representado, paradigmaticamente, pelo príncipe, o qual é tomado, constantemente, por sonhos terríveis que o apavoram com fantasmagorias de destronações, incêndios, perda da coroa, sofrimento e morte, visto que "a imagem da corte não é muito diferente da imagem do inferno, que de resto foi chamado o lugar da eterna tristeza" (BENJAMIN, 1984, 167 e 168). A melancolia também é o protótipo do gênio, que é impelido por ela aos mais sublimes feitos antes de mergulhar na loucura. Não por acaso, o dom divinatório é a principal manifestação da genialidade do melancólico que, com seus sonhos proféticos, é capaz de anunciar o que está por vir. Portanto, "a tristeza absoluta é prenunciadora de todas as catástrofes futuras" (BENJAMIN, 1984, 170). O melancólico é regido pela influência astral de Saturno, planeta este que investe a alma numa antítese demoníaca entre, por um lado, a preguiça e a apatia e, por outro, a força da espiritualidade e da contemplação. Ora, essa antítese se expressa em Hamlet, cujas ações vacilantes de comportamento de enlutado se deve ao fato de ele se situar no limiar entre dois mundos. A sua condição é essencialmente ambivalente, porque Hamlet é, ao mesmo tempo, criatura sujeita à natureza e soberano, cuja tarefa é subjugar a natureza. "Em particular, a indecisão do Príncipe não é outra coisa que a *acedia*. Saturno torna os homens 'apáticos, indecisos e vagarosos'. O tirano é destruído pela inércia do coração." (BENJAMIN, 1984, 178)

Entretanto, o saber do melancólico, pela influência saturnina, provém dos abismos, fazendo com que ele lance seu olhar às profundezas do mundo das coisas, para lhe dar uma forma alegórica. A linguagem alegórica de expressão do saber do melancólico¹⁸ se origina da vinculação da significação com a morte, e não com a vida, visto que "quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte" (BENJAMIN, 1984, 188). Tal linguagem lida jocosamente com o choque extremo de forças opostas entre si, em prol da criação de imagens-palavras sempre renováveis, retiradas do abismo existente entre expressão e significação, porque a alegoria (*alla-agorein*) é uma forma de linguagem singular que sempre diz algo outro do que aquilo que uma

¹⁷ "Melhor dito, o núcleo do conceito de destino é a convicção de que só a culpa (que neste contexto sempre é uma culpa da condição de criatura, como o é o pecado original), e não um erro moral, faz da causalidade o instrumento de um destino que avança de maneira inconcebível. *Destino é a entelêquia de um acontecer em cujo centro se lança a personagem culpável que, porém, fora do âmbito da culpa vem a perder já toda a sua força.*" (BENJAMIN, 2007, 270, grifos nossos)

¹⁸ "O homem barroco – o melancólico na medicina clássica – é aquele que tem o poder de penetrar no objeto até que ele se revele e até a morte do objeto, que coincide com essa revelação. 'O objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, e com isso sua vida se esvai, e assume o aspecto da morte.' O melancólico extrai o objeto de seu contexto, verruma-se incansavelmente, esvai-o de sua significação própria, mata-o e o ressuscita, no momento em que o investe de novas significações. Arrancado ao seu solo original, em que ele era história, o objeto se mineraliza, transformando-se em natureza – tibia ou pedra – e nessa mineralização, produzida por esse olhar de medusa do melancólico, o objeto acede a uma nova vida. O orgânico assume a rigidez do inorgânico. A morte usurpa os direitos da vida. O mundo se pulveriza em fragmentos, cada um dos quais pode ser investido do poder de significar. E nisto consiste sua redenção." (ROUANET, 2009, 64)

suposta intenção visa. Para o alegorista não existe unidade entre ser e palavra, como pensa a linguagem simbólica, e é por isso que “a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria” (BENJAMIN, 1984, 199). A criação alegórica tem, por conta disso, um aspecto arbitrário, que se constitui na fuga constante de um sentido último, percorrendo então os caminhos abismais do terreno e transitório, com o sentimento de tristeza (*Trauer*) pela perda de uma referência última e definitiva pela qual se guiar nesse processo. Entretanto, com isso, fortalece-se a capacidade importante de jogar (*Spiel*) com a resignificação do mundo das coisas pela utilização de palavras-imagens, a fim de compensar, de modo sempre precário, a perda do objeto último de seu desejo, inventando, pois, novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. “A alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (BENJAMIN, 1984, 207).¹⁹

Além da arbitrariedade, a alegoria tem outro aspecto relevante: a historicidade.²⁰ A grandeza da alegoria consiste no fato de a sua criação artística se abrir à negatividade da história e da morte, ao absorver a sua existência real no torvelinho do tempo histórico, pela sua condição de finitude sujeita ao arbitrário. Cai por terra, dessa forma, a concepção da arte como ideal de beleza e de reconciliação. Há, portanto, na visão alegórica de expressão artística barroca do melancólico, uma negação do ideal clássico da bela aparência do espírito na sua forma imediata sensível, em que a beleza da obra de arte remeteria à harmonia orgânica da natureza de modo supratemporal. O estado de exceção se instala também no domínio da arte.

A criação alegórica do gênio de Suassuna sob a forma de personagens que representam o bem e o mal, que vigora na narrativa de mistério do ciclo romanesco popular dos folhetins sobre o religioso e as moralidades, não tem um teor moral em si mesmo em relação a tais personagens que encarnam, alegoricamente, o mundo, o tempo, o diabo e Deus, em suma, o Ser-tão. Sob esse prisma invertido, os fatos narrados são acontecimentos fortuitos e fatídicos que independem da mera vontade moral das personagens, porque dizem respeito ao modo de ser barroco da realidade na qual os mesmos estão inseridos, envoltos, portanto, pela força imanente do conteúdo histórico-natural do Ser-tão.

4 O caráter escatológico do Barroco

¹⁹ “A melancolia hebraica possui, como toda manifestação alegórica, matizes diversos, fundamental é que, ao menos na forte tradição veiculada pelo hassidismo, ela possa ser combatida por meio da busca da alegria e da libertação, na expectativa da vinda futura do Messias. Mas a experiência da alegria não se chega senão por meio de sua contrapartida dolorosa, a angústia e o sofrimento [...]. A melancolia hebraica está pois ligada a um fato fundamental: segundo o relato bíblico, Deus alternativamente revela-se e oculta-se, é simultaneamente presença e ausência, constituindo-se na sua dimensão processual de seu aparecer num determinado momento histórico.” (LAGES, 2007, 118-119, grifo da autora)

²⁰ Jeanne Marie GAGNEBIN explicitou com bastante propriedade os traços essenciais da linguagem alegórica do Drama Barroco em Walter Benjamin, e afirma o seguinte: “Lembrávamos que a alegoria tinha sempre sido criada em razão da sua historicidade e do seu caráter arbitrário. Com efeito, estas duas propriedades constituem, segundo Benjamin, sua especificidade, mas também explicam sua grandeza, sob a condição de que se abandone uma definição exclusiva da arte como ideal de beleza e de reconciliação. A doutrina benjaminiana está, neste sentido, muito próxima das considerações de Hegel a respeito da arte romântica cristã, superior espiritualmente ao ideal clássico da ‘bela aparência do espírito na sua forma imediata [...] sensível’, uma arte que se abre para a negatividade e para a morte e que quer ‘absorver’ a ‘existência real na sua deficiência de existência finita’”. (GAGNEBIN, 1999, 36)

Entretanto, no contexto barroco da realidade singular, a alegoria artística armorial²¹ de Suassuna é a forma de transfiguração do mundo enlutado das coisas desprovidas de sentido pelo fogo ressignificador de sua linguagem poética, a fim de decifrar o grande segredo da vida, para com isso se unir em um átimo do tempo-de-agora, pela experiência da morte, com o “sangue do divino”. No átimo desse tempo-de-agora, talvez a existência do seu Ser-tão tenha entrado no ritmo do reino sagrado-profano da redenção, que não é puramente sagrado nem meramente profano. Sobre o caráter sagrado-profano dessa experiência da morte, Suassuna afirma o seguinte:

Somente o fato de essa morte possuir tal significado no meu mundo particular, no meu mundo doido, pessoal e arbitrário de um homem só, dá-lhe importância para qualquer coisa. Todos nós, Sr. Corregedor, repetimos a mesma vida, a mesma áspera e estranha desventura de Vida e de Morte. Todos nós sonhamos em nos unir pela Morte com o sangue do Divino, superando os Demônios e tornando-nos iguais a Deus. Aqui no Sertão, a Morte é uma mulher e, desde menino, foi nessas encruzilhadas de fogo que eu vivi, atraído e fascinado: a Vida e a Morte, a Mulher e a Sina; Deus e o Demônio; o Mundo e a Cinza. (SUASSUNA, 1977a, 87)

A escatologia do Drama barroco sertanejo de Suassuna está intimamente conectada com o seu messianismo castanho²², expresso na personagem do rapaz-do-cavalo-branco (Sinésio), que ressurgue, segundo o enredo da obra, no estalar de um tempo trágico no qual se consumará um grande acontecimento epocal. O rapaz-do-cavalo-branco representa, na constelação messiânica da alegoria de Suassuna, “o filho mais moço do nosso Rei Degolado, Dom Pedro Sebastião! É nosso Prinspe Alumioso do Cavalo Branco, que voltou ressuscitado, para fazer a desgraça dos ricos e a felicidade dos pobres aqui do Sertão!” (SUASSUNA, 2012a, 587). Não à toa, o contexto no qual o rapaz-do-cavalo-branco volta ressurreto é um sábado à véspera do dia de Pentecostes, depois de ter sido raptado, morto e ressuscitado. Segundo Quaderna afirma no seu inquérito ao Corregedor, o povo acreditava no retorno desse Prinspe Alumioso para chefiar uma revolução sertaneja.

Ora, Sinésio concentrava em torno dele, durante todos aqueles anos, as esperanças de justiça da ralé sertaneja, como o senhor chamou a pouco. O Povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes, ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. (SUASSUNA, 2012a, 422)

Em *Fragmento Teológico-político*, Benjamin afirma que “o Messias mesmo é quem, sem dúvida, completa todo acontecer histórico, e isto no sentido de que é ele quem redime”. A ordem do profano, no interior da história natural, não pode se fundar na ideia do reino de Deus, porque “o reino de Deus não é meta, mas termo”. Não existe um *télos* no curso do devir histórico dos acontecimentos. “A ordem do profano tem,

²¹ O Armorial é uma expressão artística brasileira que tem por principal fonte inspiradora o universo popular do Nordeste; ele é um estilo que engendra o entrelaçamento dos folhetos do Romanceiro popular da literatura de cordel, da música e da xilogravura com os espetáculos dramáticos populares.

²² “Há em mim uma visão trágica e pessimista do mundo e do homem – o que só não me leva ao desespero porque eu me proponho à modificação da realidade, entre outras coisas pelo *messianismo castanho, político e mítico da Rainha do Meio-Dia*.” (SUASSUNA, 1977b, 183, grifos nossos)

por conseguinte, que se endereçar à ideia de felicidade”, pois, assim, pode-se promover a chegada do reino messiânico. Embora, “tudo o que é terreno aspire à sua própria dissolução”, a *restitutio in integrum* da ordem profana tem de reconhecer, para além do seu traço histórico de sofrimento e infelicidade, o ritmo messiânico da natureza de busca da felicidade, por conta de “sua eterna e total transitoriedade”. (Cf. BENJAMIN, 2007, 206-207)

Contudo, há uma oposição liminar entre a concepção de Benjamin e a de Suassuna sobre o caráter escatológico ou não do Barroco, no qual está inscrito o problema messiânico, porque a consumação de todo acontecer histórico pelo Messias implica um *eschaton*, no qual ocorre a interrupção do contínuo de sofrimento do ser humano na história natural do mundo de espetáculo lutuoso. Nesta passagem muito importante da *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin escreve o seguinte:

No pensamento teológico-jurídico, tão característico do século, manifesta-se o efeito de retardamento provocado por uma superexcitação do desejo de transcendência, que está na raiz dos acentos provocativamente mundanos e imanentistas do Barroco. Pois ele está obcecado pela ideia da catástrofe, como antítese ao ideal histórico da Restauração. É sobre essa antítese que se constroí a teoria do estado de exceção. Por isso, para se explicar por que desaparece, no século seguinte, 'a consciência aguda do significado do estado de exceção, que domina o direito natural do século XVII', não basta invocar a maior estabilidade política do século XVIII [...]. Se o homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata. *O Barroco não conhece nenhuma escatologia: o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação. O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final.* (BENJAMIN, 1984, 89-90, grifos nossos)

Urge decifrar o enigma desta passagem para se poder compreender melhor o que é que realmente está em jogo no destino histórico do Drama barroco, a saber, a constituição do caráter histórico do homem na modernidade, profundamente marcado pela dilaceração existencial entre a ideia de vida como imanência destinada ao acaso e a visão da história como natureza coisificada, a ser superada.

O *eschaton* (dia do Juízo Universal), na obra de Suassuna, é considerado sob uma profunda contradição barroca entre o tempo de Herodes²³ e o tempo dos profetas, que podem prenunciar tanto a vinda do Anticristo quanto a aproximação do reino messiânico. Com o *eschaton*, “chegou o derradeiro momento em que as escolhas ainda são possíveis. Nosso tempo é perigoso, mas glorioso” (SUASSUNA, 2012a, 313). Há, aí, uma concepção “místico-judaica” da história, sob o prisma do Barroco sertanejo, não como progresso linear para um estádio mais avançado, segundo o tempo homogêneo e abstrato do Esclarecimento, mas

²³ “A figura de Herodes, que aparece em toda parte, nessa época, no teatro europeu, é ilustrativa da concepção do tirano. Sua história dá à representação da arrogância monárquica seus traços mais fortes. Um segredo terrível cercava a pessoa desse rei, mesmo antes da época barroca. Antes de ter sido visto como uma autocrata demente e como símbolo da Criação pervertida, Herodes foi visto pelos primeiros cristãos, sob uma luz ainda mais cruel – como o Anticristo. Tertuliano, entre outros, fala de uma seita de herodianos que o adoravam como o Messias.” (BENJAMIN, 1984, 93)

como possibilidade real de interrupção da marcha do contínuo de sofrimento no palco lutuoso da história natural do mundo do sertão. O tempo messiânico do mundo barroco do sertão é o tempo do instante-de-agora heterogêneo e concreto, no qual se efetua a revelação do sentido do Ser-tão pela experiência erótica da morte²⁴ em relação à onça-Caetana do mundo.²⁵

Na constelação barroco-sertaneja de Suassuna, há uma interpenetração de imagens solares e imagens lunares em relação ao significado alegórico da morte. Vejamos um soneto desse autor no qual há o embricamento semântico dessas imagens contraditórias, cuja rima conduz inevitavelmente para o seu próprio fim:

A Moça Caetana – A morte sertaneja

Com tema de Deborah Brennand

Eu vi a Morte, a Moça Caetana,
com o Manto negro, rubro e Amarelo.
Vi o inocente olhar, puro e perverso,
e os dentes de Coral da Desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,
os peitos fascinantes e esquisitos.
Na mão direita, a Cobra cascavel,
e, na esquerda, a Coral, rubi maldito,

Na frente, uma coroa e o Gavião.
Nas espáduas, as Asas ofegantes,
que, ruflando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,
caules de prata, Espinhos estrelados

²⁴ Suassuna articula uma relação muito íntima entre sexo e morte. Para ele, o sexo não é um fato qualquer e normal da vida humana, mas uma situação extrema, cujo instante de êxtase introduz o ser humano no limiar indefinido de vida e de morte, de sagrado e de profano, de beleza e de horror. A morte é o toque de Deus nos homens, é êxtase sexual que nos estremeços orgiásticos promove o contato imediato com Deus: "Em minha visão-de-mundo, o Sexo não é apenas, como costumam dizer os superficiais, um fato 'normal e saudável'. Muito mais que isso, o Sexo é a situação extrema, o êxtase, a crispação do Amor, do carinho e da ensonação amorosa, motivo pelo qual atinge a fronteira do Sagrado e da Beleza, a fronteira de Deus [...]. É como se, ao entrar em contato direto com a Divindade, a natureza humana não suportasse esse terrível fato e sucumbisse aos estremeços orgiásticos da Morte, fêmea e amante para os homens, macho e amante para as mulheres, materna, paterna e terrível para todos. Daí a ligação, sempre ressaltada também, entre o êxtase sexual da Morte, a fruição da Beleza e o êxtase mortal do Amor, inclusive sexual." (SUASSUNA, 2012b, 225)

²⁵ "Assim, a história é o meio entre criação e redenção. A história revela sua escatologia. Em algum momento da criação a história tem seu começo, e em algum momento da redenção ela chega ao seu fim. O 'entre' entre criação e redenção é o caminho da história. O proceder da criação à redenção é a salvação. O fundamento da história é a memória. Pois, sem memória, presente, passado e futuro estariam definitivamente cindidos. O saber histórico é um despertar. O acontecimento objetivo externo é internalizado pela memória: o homem recorda em si a profundidade dos tempos." (TAUBES, 2010, 33)

e os cachos do meu Sangue iluminado. (SUASSUNA, 1999, 180-181)

Eis que, aí, a moça Caetana representa tanto o sagrado terrificante quanto o profano fascinante, visto que ela é emblema do belo corpo sem lei próprio à figura feminina. A alegorização da morte manifesta também a oposição radical entre imanência e transcendência, pela revelação de um limiar entre vida e morte. O ardil poético utilizado para expressar essa oposição da figura da morte centra-se na intersecção dos signos da luz e da escuridão num mesmo espaço textual. A figura da morte associada a “Manto negro, rubro e amarelo; o inocente olhar, puro e perverso” realça os aspectos semânticos da noite. Porém, o olhar melancólico do poeta não se restringe em revelar esse único aspecto ameaçador, ele quer mergulhar ainda mais profundamente no carácter abismal imanente à coisa mesma, para revelar pela experiência erótica da morte sua natureza redentora. Num gesto violento e excepcional, o poeta melancólico faz irromper das profundezas do “Ser” obscuro a contemplação fulgurante do numinoso “Tão”, pela qual o instante místico se converte no agora atual do “meu Sangue iluminado”, no último verso do soneto.

A alegorização da morte como onça-Caetana é ideia-chave à decifração do significado do *eschaton*, enquanto instante-de-agora no qual se consuma todo o acontecer histórico pelo Messias. A onça-Caetana é a alegoria mais profana da ordem do profano que redireciona a intensidade messiânica imediata para a felicidade mundana eternamente efêmera da humanidade, que na era barroca é marcada pela superexcitação do desejo de transcendência, mas que está profundamente mergulhada na ordem do profano sob a iminência de uma catástrofe final. É essa alegoria que entrelaça a ordem do profano com o próprio messiânico no instante-de-agora do acontecer histórico, em que se tem de juntar e exaltar todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues à sua consumação. A onça-Caetana da morte, enquanto fera devoradora que possui tanto o fogo de Deus quanto do Diabo, é a imagem alegórica, ao mesmo tempo sagrada e profana, que exprime a contradição barroca mais extremada entre o mundo e o tempo, a vida e a morte, no instante do perigo no interior do Ser-tão, que excita o homem à decifração do sentido da existência.²⁶ É na visão devastadora e orgiástica da morte (“Eu vi a morte”) que se revela o sentido do tempo histórico barroco, sentido este que não é literal, mas alegórico, porque a verdade jamais se revela literalmente, já que o sentido do verdadeiro só pode ser expresso por um gesto de violência poética de uma linguagem alegórica sobre o núcleo histórico lutuoso que cifra o Barroco. Aquele que decifrou o enigma do Ser-tão já pode ser devorado pela onça-Caetana da morte. O rosto da morte é o signo do tempo do fim, no interior do qual se entrelaçam e se cindem vida e morte para a consumação da história natural do sofrimento.

²⁶1) *Mundo e tempo*

No processo de revelação do divino, o mundo – o cenário da história – está submetido a um grande processo de decomposição, e o tempo – a vida do ator – a um grande processo de realização. O fim do mundo – a destruição e libertação de uma representação (dramática). Libertação da história em relação ao sujeito da representação. Mas talvez neste sentido a mais profunda oposição a ‘mundo’ não seja ‘tempo’, mas ‘o mundo por vir.’ (BENJAMIN, 2010, 29)

Com isso, na tradução alegórica de Suassuna sobre as sagradas escrituras bíblicas, o dia de Pentecostes, enquanto dia da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, não é mais uma festa religiosa que repetiria o eterno retorno mítico de atualização do tempo sagrado do que é sempre idêntico, mas o grande evento messiânico de chegada do rapaz-do-cavalo-branco à vila de Taperoá, para a consumação do tempo histórico-natural do sofrimento. O *eschaton* é a verdade efetiva do *Traverspiel*, enquanto profanação, ao mesmo tempo festiva e belicosa, da ordem do destino no teatro do mundo da história natural.

CONCLUSÃO

Só é possível adquirir um parâmetro apropriado sobre a essência do tempo em relação à experiência barroca da história natural do ponto de vista do *eschaton*. Para o messianismo barroco de Suassuna, a análise da escatologia tem por propósito último, não só a neutralização de uma forma sagrada da histórica, cuja secularização na modernidade iluminista confere um caráter progressivo ao tempo, mas uma ruptura profanadora do caráter mítico de destino miserável dos tempos modernos. A vida histórico-natural no deserto do mundo barroco é exílio no qual os povos sertanejos da terra peregrinam até o fim dos dias; tal vida só é possível por uma suave força messiânica de espera pela redenção.

Portanto, para compreendermos a intensidade messiânica do ritmo da natureza, temos que assinalar que o olhar melancólico do sertanejo Quaderna sobre o mundo das coisas tem de reanimar o mundo da natureza do sertão com a força do fogo da linguagem alegórica armorial, mesmo caminhando no inconcebível abismo do enigma da onça da morte, mesmo com a sentença já proferida, mesmo com as grossas barras e correntes ferrujosas já colocadas na cadeia, mesmo com o erguimento do patíbulo, e o afiar do gume do machado. Ainda assim, ele tem de salvar o que vai perecer: o efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o heroico assassinado em segredo. Este poeta melancólico da história derradeira terá de reconhecer o *eschaton* imanente à natureza histórica, e trazer bruscamente à luz do dia uma articulação artística de violência poética, mesmo na iminência de uma catástrofe final, caminhando no inconcebível campo de sono do ensanguentado, onde arde em brasa o sonho perdido, tentando em vão reedificar seus dias para sempre destruídos. Só assim ele será capaz de anunciar, ao cantar o enigma da fronteira, a aproximação da chegada do Messias, que fincará a pedra do reino da felicidade do ser-Tão.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. **Obras: Libro II, vol. 1**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madri: Abada Editores, 2007.
- _____. **Origem do Drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2007.

PENSKY, Max. **Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning Critical Perspectives on Modern Culture**. New Jersey: University Massachusetts Press, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 11-47.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

_____. **Almanaque Armorial**. Org. Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012a.

_____. **Poemas**. Org. Carlos Newton Júnior. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

_____. **História d'O Rei degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977a.

_____. "Posfácio". In: MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples: aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**. Tese de livre docência – Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1977b.

TAUBES, Jacob. **Escatología occidental**. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010.