

Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPLET  
Laura de Oliveira Coradi

**O TEATRO DIRIGIDO: *LOS MISTERIOS DE LA MISA E LO QUE VA DEL HOMBRE A DIOS*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

Uberlândia  
2019

Laura de Oliveira Coradi

**O TEATRO DIRIGIDO: *LOS MISTERIOS DE LA MISA E LO QUE VA DEL HOMBRE A DIOS*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli

Uberlândia  
2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C787  
2019

Coradi, Laura de Oliveira, 1993-  
O teatro dirigido [recurso eletrônico] : Los misterios de la  
misa e Lo que va del hombre a Dios, de Pedro Calderón de la  
Barca / Laura de Oliveira Coradi. - 2019.

Orientador: Thiago César Viana Lopes Saltarelli.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2145>

Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. César Viana Lopes Saltarelli, Thiago, 1982-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


LAURA DE OLIVEIRA CORADI

**O TEATRO DIRIGIDO: *LOS MISTERIOS DE LA MISA E LO QUE VA DEL HOMBRE A DIOS*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 26 de junho de 2019.

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli, UFMG/PPLET/MG (Presidente)

  
Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas, UFMG/MG

  
Prof.ª Dr.ª Kenia Maria de Almeida Pereira, UFU/MG

Aos meus pais, irmã, avó e tias, pelo incentivo.

Ao Fernando, pelo companheirismo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu força e persistência para chegar ao término desta dissertação.

Ao meu orientador e amigo, Thiago César Viana Lopes Saltarelli, pelo empenho e pela amizade, que desde a iniciação científica tem tido papel fundamental em minha carreira acadêmica. Obrigada pelo empenho e, sobretudo, pela paciência em orientar-me.

À professora e amiga, Karla Fernandes Cipreste, quem despertou-me o encanto pela literatura espanhola, e pelo mundo hispânico como um todo, e ajudou-me nos momentos nos quais mais precisei. Obrigada pela amizade e aconselhamentos.

Ao professor Marcus Vinícius de Freitas, por sua gentileza e dedicação ao aceitar compor a banca examinadora de qualificação e de defesa, pelas leituras sugeridas e pelos apontamentos feitos na qualificação, que com certeza contribuíram sobremaneira neste percurso final.

À professora Irley Machado, por sua cordialidade, gentileza e dedicação ao aceitar compor a banca examinadora de qualificação, mesmo estando longe. Agradeço pelos apontamentos feitos, que foram fundamentais para direcionar minha investigação, e pelas aulas na pós-graduação.

À professora Kênia Maria de Almeida, por sua gentileza e dedicação em aceitar compor a banca examinadora de defesa e por suas aulas na pós-graduação.

Ao professor Leandro Silveira de Araújo, meu primeiro orientador de iniciação científica, quem muito contribuiu para minha carreira acadêmica e que me fez criar gosto pela linguística.

Aos professores do ILEEL, que colaboraram para a minha formação acadêmica, Maria Ivonete Santos Silva, Rosemira Mendes de Sousa, Carolina Afonso, Joana Muylaert, Ariel Novodvorski, Enivalda Nunes e Freitas, Heloísa Mara Mendes.

Aos meus pais, Luiz Carlos Coradi e Ana Maria de Oliveira Coradi, à minha irmã, Flávia de Oliveira Coradi, e à minha avó e minhas tias, Mafalda, Fátima e Vera, e demais tios e primos pelo apoio incondicional à minha caminhada acadêmica.

Ao Fernando, pelo amor, companheirismo e paciência.

Às minhas tias Agda e Edna, por terem me acolhido em Uberlândia.

Aos amigos e companheiros neste percurso acadêmico: Amanda, Dany, Edson, Isabella, Luana, Miliane e Tatiele, pelo apoio.

À amiga Lilian, por ter me ajudado em minha investigação.

Ao CNPq, agência de fomento que financiou e permitiu que eu pudesse dedicar-me exclusivamente para a feitura desta dissertação.

*[...]no hay sentido  
que aquí no logre su objeto,  
pues hallarás con efecto músicas para el oído,  
blandas telas para el tacto,  
para el gusto hibleos panales,  
para la vista cristales  
y aromas para el olfato.*

***Pedro Calderón de la Barca***

## RESUMO

O Barroco é objeto de diferentes perspectivas dentro do estudo crítico literário, entre elas pesquisas que veem esse período sob um olhar contemporâneo. Esse período é nomeado por diferentes adjetivações pelos críticos: período da irracionalidade, do exagero e da obscuridade. No entanto, essas investigações desconsideram o universo no qual a literatura seiscentista foi produzida: em um mundo interligado, onde não havia uma separação setorial como se dá no mundo moderno/contemporâneo; a literatura, a filosofia, a medicina, a engenharia, por exemplo, formavam parte de um mesmo universo, dentro do corpo da tríade cortesã: Monarquia, Igreja Católica e Nobreza. Por isso, lançamos mão de teóricos que levam em consideração a influência deste universo cortesão para a produção cultural do Seiscentos, tais como: João Adolfo Hansen, José Antonio Maravall, Norbert Elias, Alcir Pécora. Através de seus estudos, procuramos compreender de uma maneira distinta a obra do poeta espanhol Pedro Calderón de la Barca. Parte das críticas neoclássica e romântica considera sua obra como exagerada e fruto de fatores psicologizantes, numa abordagem anacrônica. Tendo em vista os estudos dos críticos supracitados, analisamos dois autos sacramentais de Calderón de la Barca, *Los misterios de la misa* e *Lo que va del hombre a Dios*. Nessas obras, apresentaremos as características que as fazem formar parte de um teatro dirigido, com o intuito de educar os espectadores.

Palavras-chave: barroco; teatro dirigido; universo cortesão.



## RESUMEN

El Barroco es objeto de distintas miradas dentro de la crítica literaria, entre las cuales investigaciones que ven ese período bajo una mirada contemporánea. Ese período es nombrado por diferentes adjetivos por los críticos: período de la irracionalidad, de la exageración y de la obscuridad. Sin embargo, esas investigaciones no llevan en cuenta el universo en el que la literatura del Seiscientos fue producida: en un mundo entrelazado, donde no había una distinción sectorial como ocurre en el mundo moderno/contemporáneo; la literatura, la filosofía, la medicina, la ingeniería, por ejemplo, formaban parte de un mismo universo, bajo el cuerpo cortesano de la triada: Monarquía, Iglesia y Nobleza. Por ello, utilizamos teóricos que tienen en cuenta la influencia de este universo cortesano para la producción cultural del Seiscientos, como: João Adolfo Hansen, José Antonio Maravall, Norbert Elias, Alcir Pécora. A través de sus estudios, procuramos comprender de una manera distinta la obra del poeta español Pedro Calderón de la Barca. Parte de las críticas neoclásica y romántica considera su obra como exagerada y fruto de factores psicológicos, en un abordaje anacrónico. Considerando los estudios de esos críticos, analizamos dos autos sacramentales de Calderón de la Barca, *Los misterios de la misa* y *Lo que va del hombre a Dios*. En esas obras, presentaremos los matices que las hacen formar parte de un teatro dirigido, con el intuito de educar a los espectadores.

Palabras clave: barroco; teatro dirigido; universo cortesano.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 BARROCO, A CULTURA DIRIGIDA .....	20
1.1 O contexto histórico do Barroco .....	20
1.2 Monarquia, Nobreza e Igreja: a tríade dominadora .....	22
1.3 A cultura dirigida .....	24
1.4 A produção <i>ingeniosa</i> .....	27
1.5 O teatro cortesão .....	31
1.6 A pedagogia eclesiástica da arte barroca .....	32
1.7 Pedro Calderón de la Barca, o poeta erudito .....	33
1.8 A relevância do espaço cênico nas obras de Calderón .....	35
1.9 Calderón, o poeta da corte .....	39
2 RETÓRICA .....	47
2.1 O auto sacramental .....	47
2.2 A música e a cenografia nos autos sacramentais .....	51
2.3 O auto sacramental e o sermão: o teatro retórico .....	60
2.4 Conceito predicável .....	68
3 OS AUTOS SACRAMENTAIS ANALISADOS: <i>LOS MISTERIOS DE LA MISA E LO QUE VA DEL HOMBRE A DIOS</i> .....	69
3.1 <i>Los misterios de la misa</i> .....	69
3.2 <i>Lo que va del hombre a Dios</i> .....	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	111
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	114

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O corpo místico do Rei.....	22
Figura 2 - Cartaz de teatro de 1619 .....	26
Figura 3 - O Homem Vitruviano .....	28
Figure 4 - Pedro Calderón de la Barca, cavalheiro da ordem de Santiago e capelão de honra de S.M. e de Reyes Nuevos em Toledo .....	355
Figura 5 - Corral.....	37
Figura 6 - Cristo carregando a Cruz, de Bosch .....	499
Figura 7 - La Tarasca .....	52
Figura 8 - Apresentação na Plaza Mayor (1644).....	53

## INTRODUÇÃO

O meu interesse pela literatura espanhola ocorreu por meio da realização de duas disciplinas na graduação em Letras: *Literatura del Siglo de Oro* e *Literatura Española Contemporánea*. Na primeira, os estudos acerca do período literário despertaram-me grande interesse pelas obras do período e pelo período histórico em si. Lemos e estudamos a poesia mística de Santa Teresa d'Ávila e San Juan de la Cruz, a poesia culta de Luis de Góngora e a poesia conceptual de Francisco de Quevedo; *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e as peças teatrais *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *El Burlador desde Sevilla*, de Tirso de Molina e *La Vida es Sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Entre essas peças, a que mais me surpreendeu foi *La Vida es Sueño*, cujos temas humanistas – como a composição do homem enquanto ser ético, assinalando especificamente o personagem Segismundo, que de homem bruto, encarcerado pelo pai, surpreende a todos ao se tornar um homem ético, que preza por *obrar bien* ainda que essa vida seja apenas um sonho, – interessaram-me sobremaneira inicialmente.

Com isso, debrucei-me sobre a obra e a biografia de Calderón, de modo que me surpreendi pela quantidade de obras tão distintas escritas pelo autor madrilenho. Podemos averiguar peças teatrais de caráter filosófico e histórico, obras de *capa y espada*, *palaciegas*, mitológicas, inspiradas por literatura de cavalaria, de *tramoya* e espetáculo, de *figurón*, de dramas trágicos e tragicomédias e, por fim, os dramas bíblicos e os autos sacramentais. Essa vasta produção heterogênea reflete, de certo modo, a vida de Calderón, que atuou como soldado, escritor e, em sua fase mais madura, como sacerdote católico; além disso, em sua infância iniciou seus estudos no *Imperial Colegio de la Compañía de Jesus*, onde obteve elevada formação no que se refere à aprendizagem de ciência e dos clássicos; estudou Direito Canônico e Civil na Universidad de Salamanca.

Essa vasta produção revela a erudição e, com isso, a habilidade retórica do autor para a composição de gêneros tão variados. Isso não é exclusivo do autor em questão, visto que os demais autores do período seiscentista também possuíam uma heterogênea produção literária, além de alguns terem sido também soldados e muitos também sacerdotes, como Lope de Vega, Tirso de Molina, Luis de Góngora e Juan Pérez de Montalbán. A classe letrada do *Siglo de Oro*, portanto, usava de técnicas retóricas para a composição de suas obras, variando do drama para a comédia e para os autos sacramentais. Com isso, cada gênero ganhava suas próprias nuances, que o distinguiam estilisticamente e retoricamente de outro. Para a nossa pesquisa, elegemos os autos

sacramentais *La devoción de la Misa* e *Lo que va del hombre a Dios*, de Pedro Calderón de la Barca, a fim de investigar a composição desse subgênero, que envolve a retórica religiosa católica. Para tanto, é importante investigar o período histórico em que se situa o *Siglo de Oro*.

A feitura deste trabalho se dá fundamentalmente por dois motivos: pela escassez de estudos acerca do *Siglo de Oro* e, sobretudo, de estudos *calderonianos* no Brasil e na Universidade Federal de Uberlândia e por apresentar visão distinta de investigações tradicionais encarregadas de estudar a cultura seiscentista. Por conta disso, faz-se necessário expor essas problemáticas dos estudos sobre a literatura em questão, por meio de alguns autores que compõem a visão tradicional do barroco.

A conceitualização acerca do Barroco leva a um problema de dificultosa resolução. Para exemplificar esse cenário, levemos em conta os estudos de João Adolfo Hansen (e sua crítica à teoria de Haroldo de Campos) sobre Gregório de Mattos. Haroldo de Campos, em suas análises sobre o autor do período colonial, compreende a sua obra como fruto de um espírito vanguardista (SALTARELLI, p.13, 2008), rompendo os limites temporais do escrito. Associá-lo com a vanguarda significa vê-lo sob uma perspectiva contemporânea, sobretudo levando em consideração uma cosmovisão do século XX. Outro exemplo é o do neobarroco, cujas obras estão compostas de retomadas *barrocas* de obras do século XVII em autores do século XX, dos quais destacamos o exemplo de García Lorca e Luis de Góngora. (HANSEN, 2006b, p.21).

Contudo, é interessante direcionarmos nossa atenção para o primeiro caso, como uma amostra do problema no qual a conceptualização do termo barroco está envolvida. A afirmação de que Gregório de Mattos possuía espírito vanguardista faz com que se compreendam obras do século XVII da mesma maneira como se empreende uma interpretação de literaturas do século XX. No caso dos estudos sobre Gregório, costuma-se considerá-lo como autor *profano*, cujo intento é o de refletir toda a sua rebeldia interior. No entanto, a subjetividade do autor não era paradigma do período seiscentista.

No segundo caso, costumam-se comparar obras do barroco com as da literatura moderna, sob o pretexto de encontrar vínculos atemporais que façam releituras de obras do período seiscentista. Contudo, fazê-lo pode implicar a criação de uma suposta atemporalidade, entre as obras analisadas, recaindo a uma análise anacrônica. Por exemplo, se por ventura um pesquisador queira comparar elementos acerca da morte entre obras do *Siglo de Oro* e a literatura vanguardista, sem observar as diferenças de contexto histórico, arrisca-se a cair em uma interpretação anacrônica. Se se comparam duas obras de distintos períodos, podem-se encontrar temas universais como, por exemplo, o retorno para casa, universalizado na *Odisseia* de Homero. Porém, se se considera essa

confluência de temas como fator determinante para se afirmar que períodos como, por exemplo, o *Siglo de Oro* e o Romantismo se repetem ao longo da história, sem se considerar seu contexto específico, então não haveria a necessidade de distinguir movimentos literários e culturais, tudo seria um amálgama relativista.

É dessa relativização que ecoam interpretações como as que citamos anteriormente, a de Haroldo de Campos, na qual Gregório de Mattos seria um rebelde, subversivo. Para começar, temos que nos aprofundar na definição do que é barroco. Segundo vemos no artigo de João Adolfo Hansen, *Barroco, neobarroco e outras ruínas*, o termo surge no século XIX, com Heinrich Wölfflin, quando o autor alemão analisa algumas obras de artes plásticas. Em *Renascimento e Barroco*, Wölfflin propõe uma morfologia opositiva entre esquemas dedutivos do “clássico” e do “barroco”; em outra ocasião, Jacob Burckhardt entende o *barockstyl* como uma categoria selvagem do Renascimento (HANSEN, 2006b, p.16).

Tendo o termo barroco surgido pela primeira vez no século XIX, o homem do século XVII não tinha conhecimento dessa nomeação, tampouco conhecia os esquemas românticos que caracterizam esse termo. Portanto, é contestável (e assim o contesta Hansen) aceitar adjetivações extremas caracterizantes desse momento, como: irracional, obscuro, triste; que resultam em uma perspectiva niilista nas temáticas das obras. Podemos dizer que tudo isso surge pelo fato de que a produção dos séculos XVI e XVII se caracteriza por usar efeitos pictóricos, o que, como afirma Hansen,

[...] uma vez que o romantismo que forma a cultura do país induz a crer que todo trabalho de desproporção e acúmulo é sintoma de alguma espécie de dilaceramento, logo identificado em termos psicológicos e psicologistas, quando não psicopatológicos. [...] (HANSEN, 2006b, p.26).

Essa perspectiva psicologista em torno do que se considera como *barroco* é fomentada pela episteme romântica que surge na literatura do século XIX, e que ressoa na crítica literária do século seguinte. Com ela, vem à tona a crença na autonomia criativa do escritor, a qual desconsidera a função educadora da literatura. Segundo Pedro Dolabela (2013), em seu artigo *Historicização da episteme literária: Hansen e Costa Lima*, junto com a crítica literária e a análise sociológica, surgiram teorias da literatura que procuravam entender o presente levando em consideração a episteme romântica, e logo expandindo para obras de períodos que escapam do período oitocentista, como o período de que valem nossa análise, o período seiscentista.

Para expor mais claramente a historicização de Hansen, Dolabela vale-se de um exemplo

pertinente, o trabalho de Svetlana Alpers. A autora contesta a aplicação de paradigmas da arte italiana na arte holandesa dos séculos XVII e XVIII. Segundo ela, a arte italiana é caracterizada por ser uma arte narrativa, contemplada à distância pelo espectador, seguindo os *topoi* retóricos. Por outro lado, a arte holandesa se faz descritiva, por isso não se pode buscar a mesma rede de significados de elementos ocultos nessa arte, pois seu objetivo é a pura visão, nas palavras de Dolabela, a observação de elementos cotidianos da vida.

Outra situação comentada por Dolabela é a da análise anacrônica de Octávio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo o crítico mexicano, Sor Juana escrevia de maneira autônoma, contra a “[...] *tiranía de los estilos, los gustos y los cánones.*” (PAZ *apud* DOLABELA, p.500, 1982). Contudo, Dolabela afirma que no período de Sor Juana não havia tratados que diferenciassem gêneros literários.

Tudo isso são exemplos de leituras que desconsideram fatores epistemológicos, e inclusive estilísticos, das obras em questão. A partir desses problemas que Hansen disserta sobre o *Barroco*, podemos vislumbrar diversos fatores complicadores que englobam as obras do período seiscentista. Em primeiro lugar, vemos a crítica de Hansen acerca da consideração de fatores psicológicos e psicopatológicos quando se analisa a obra de Gregório de Mattos, por exemplo; em segundo lugar, a contestação feita por Alpers, a qual revela o risco de uma interpretação universal de elementos aparentemente semelhantes no que se refere a elementos estilísticos. Tudo isso leva a uma problematização do termo *barroco*.

A análise das obras seiscentistas sob o prisma dos *topoi* românticos, imbuída do espírito autoral, fruto de diversos movimentos pós-iluministas e da própria constituição da individualidade, coloca a biografia de autores como paradigma-objeto, vendo-os como pertencentes a um suposto sistema coercitivo, como rebeldes que escrevem para libertar-se de amarras institucionais e hierárquicas, e recai na produção de um mito teórico.

É comum encontrarmos pesquisas que vinculam as composições letradas do Seiscentos como advindas de uma subjetividade expressa no exagero e na transgressão, bem como investigações que ocultam as obras produzidas no período em questão em prol de uma perspectiva nacionalista. Esses dois pontos problemáticos podemos encontrar na obra *O sequestro do barroco*, de Haroldo de Campos, na qual o autor critica o posicionamento de Antonio Candido no livro *Formação da literatura brasileira*.

Para Campos, Candido reduz as obras *barrocas* ao não considerá-las como parte da literatura brasileira, por ter como paradigma a relação entre o público e o autor, almejando uma unidade na

consciência crítica do público seiscentista. Campos argumenta que isso leva Candido a uma ideologia nacionalista. De fato, analisar a literatura seiscentista por meio de um viés romântico, metafísico e nacionalista faz com que Candido despreze as nuances fundamentais do período, desde a composição literária até os aspectos históricos e sociológicos, fato que o faz incorrer em um obscurecimento causado por uma visão romântica. Por outro lado, Campos disserta sobre um determinado estilo barroco e de atitudes transgressoras na literatura do Seiscentos, ao entender que os autores barrocos eram subversivos. Se por um lado Candido *sequestra* o período em voga por não vê-lo identificado com a nacionalidade brasileira, Campos desconsidera os fatos históricos, sociológicos e retóricos da obra seiscentista, reduzindo-a a uma interpretação anacrônica, individualista, nada condizente com os matizes da cultura em questão.

Fora desse eixo hermenêutico tradicional, João Adolfo Hansen propõe uma análise do barroco no período seiscentista coerente com os dados históricos e com a cosmovisão dessa época. O foco de sua pesquisa é a obra de Gregório de Mattos, a qual Hansen investiga por meio do códice de Rabelo, onde encontra informações como a de que a obra desse escritor foi composta por uma retórica-poética, que varia os gêneros, de acordo com a engenhosidade necessária para cada nível, de baixo a alto.

Levando em consideração Gregório de Mattos e Guerra, trata-se de obras de teor elevado, como a lírica e a épica, e de teor baixo, como a sátira. Por conta disso, a linguagem muda conforme o gênero. Em relação a isso, trataremos com mais detalhes em capítulos seguintes, mas é importante delinear o pensamento condutor desta dissertação, que é a maneira como Hansen vê as práticas de representação letradas do Seiscentos, em comparação com a maneira como a tradição crítica considerou (e considera) a literatura do período. Considerou, no que se refere à crítica do século passado; considera, pelos efeitos dessa crítica tradicional na produção letrada do século XX e XXI.

Em um artigo nomeado *Original e Revolucionário*, Haroldo de Campos tece críticas à teorização de Hansen acerca do barroco. Segundo Campos, Hansen diminui a obra de Gregório de Mattos e Guerra ao negar uma potencialidade individualizadora, do sujeito Gregório, vendo-o, por outro lado, como uma categoria de estilo, dentro da qual estariam inseridas demais obras, como uma catalogação de obras de diferentes autores que se confluem no estilo. Hansen afirma que a originalidade do autor, enquanto ser individual, não faz parte da cosmovisão do período seiscentista. Campos apoia-se na crítica de Antonio Dimas a Hansen:

Hansen confina à regra a quem, por demonstração farta, preferia o desregramento; submete uma voz dissonante a um cânone rígido; esvazia o individual em proveito



do coletivo; dissolve no geral aquilo que queria ser particular; pluraliza o que é singular num contexto que era mais propício às hipérboles exaltadas de Rocha Pita do que à desconstrução viperina. (...) Minimiza o valor do talento individual na construção poética ao insistir numa espécie de subserviência — embora não seja esse o termo utilizado — do Poeta a códigos poéticos muito em voga então. (DIMAS *apud* CAMPOS, 1996, s/p)

Para Dimas, Hansen oprime os subversivos, os *autores barrocos* desejosos de revoltar-se contra o *sistema*, de exprimirem seu talento individual como fim último, fruto de sua *subjetividade*, para então provocarem uma ruptura entre a sua produção e a hierarquia dominante opressora, a saber, a Monarquia Absolutista, a Igreja Católica e a nobreza. Pior ainda, Campos contrapõe a negação da originalidade na produção letrada, abordada por Hansen, ao que afirma José Antonio Maravall:

Quando em fins do séc. 16, em todas as partes, e na Espanha mais gravemente do que em nenhuma outra, torna a fechar-se o horizonte intelectual da sociedade, mais uma vez a literatura e a arte permanecerão como os únicos campos em que se permite e exalta a obra original. E esse jogo dúplice, de livre permissão em tais esferas, e de hermetismo a seu redor, dará lugar às mais forçadas e extravagantes, estridentes manifestações de originalidade que, nem sempre produto do bom gosto, enchem nossa literatura barroca do séc. 17 (MARAVALL *apud* CAMPOS, 1996, s/p)

Ora, a afirmação de Maravall em relação à novidade e à originalidade na produção letrada do século XVII não significa que essa inovação está diretamente ligada ao autor, como ser individual, pois trata-se da originalidade no sentido coletivo, da inovação enquanto *praxis* retórica. Portanto, procuramos embasar-nos na perspectiva investigativa de João Adolfo Hansen acerca do tema, apresentando uma nova visão acerca das práticas representativas do período seiscentista.

No Brasil, os estudos sobre o *Siglo de Oro* destacam-se na Universidade de São Paulo, USP, e na Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Na primeira instituição, a partir de pesquisas em seu site foi possível averiguar estudos sobre Miguel de Cervantes Saavedra e também sobre o barroco, encabeçados por João Adolfo Hansen e Maria Augusta da Costa Vieira; já na segunda universidade, o Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro, como o nome já nos diz, responsabiliza-se pelos estudos sobre Francisco de Quevedo y Villegas. Ao averiguar o repositório de dissertações e teses escritas na Universidade Federal de Uberlândia, não há a contabilização de trabalhos acerca da obra de Pedro Calderón de la Barca. Além disso, nessa mesma universidade não há tradição em estudos que pensem de maneira distinta o Seiscentos.

Os críticos literários dos séculos seguintes ao XVII teceram críticas a Calderón, as quais,

segundo Bazzoni (2004), direcionavam-se em alguns caminhos distintos: 1. críticas negativas a um exagero estilístico de Calderón, baseadas em uma possível falta de verossimilitude e da própria composição do cenário e do figurino de suas peças, como exemplo, o extravagante figurino de personagens das Sagradas Escrituras; 2. críticas positivas ao autor, vendo-o como um sujeito que expressava seus sentimentos, sua fé. Essas vertentes veem a obra calderoniana sob uma perspectiva que não condiz com a recepção da época na qual ela foi escrita e encenada. Entre essas críticas, mais especificamente as negativas, anacrônicas, há desaprovações a um anacronismo adotado por Calderón, as quais desconsideram os aspectos poéticos da ficção, que permitem esse deslocamento transcendente do tempo e do espaço.

Entre os críticos elencados por Bazzoni (2004) está Blas Antonio de Nasarre, cujas críticas são negativas à produção calderoniana, sob alegação de que o autor mescla o sagrado com o profano. Além disso, acusa-o de ensinar caminhos errados aos espectadores através de suas peças, com “[...] cavaleiros andantes, homens inimagináveis, mulheres dominadas por paixões violentas e vergonhosas que ensinam às honestas e incautas donzelas o caminho da perdição. [...]” (BAZZONI, 2004, p.20).

Moratín atacou as obras de Calderón por conta de seu abuso alegórico, tendo-o como desrespeitador da verossimilhança ao fazer objetos da natureza e inanimados falar. José Clavijo y Fajardo criticou Calderón, considerando que a obra calderoniana não pretendia educar o povo, sendo um dos motivos a mescla entre religião e teatro, tendo em vista que Clavijo era a favor de que a religião “deveria permanecer dentro das igrejas” (1762, p.20). Essa crítica de teor neoclassicista também entendia que o poeta barroco fazia uso de deformidades em relação ao figurino e ao cenário, entendendo ser um anacronismo personagens bíblicos vestidos como europeus do século XVII. Apesar de haver essa defesa pelos bons costumes, cabe lembrar, como o fez Bazzoni e como veremos ao longo deste trabalho, de que os Concílios da época, o de Trento de que tratamos aqui e o de Toledo, citado por Bazzoni, determinaram canonicamente alguns preceitos para a produção artística, sobretudo este último às representações eclesiásticas.

Além disso, Cortarelo y Mori (2001), em seu livro *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, observa que “Algunos curiosos escritores modernos han tratado de investigar y deducir del teatro calderoniano el grado y extensión de los conocimientos atesorados por su autor. [...]” (CORTARELO Y MORI, 2001, p.83). Percebemos que essa análise realizada por esses críticos literários tinha como objetivo deduzir a obra calderoniana a partir dos conhecimentos pessoais do autor. Cortarelo y Mori realiza um percurso acerca dos conhecimentos de Calderón

sobre temas correspondentes às ciências positivas: Astronomia e Cosmografia, Geografia, Filosofia, Física, História e Teologia.

O crítico espanhol defende Calderón das críticas em relação à sua obra, a qual muitos acusam de conter anacronismos, como vimos anteriormente. Segundo o autor, Calderón dominava assuntos de temas variados, entre muitos que se tornaram alvo da crítica moderna, por exemplo, por Calderón nomear em uma de suas obras o rio Reno de Rhin, ele assim o fez porque ambos possuíam o mesmo nome latino; por usar a palavra Jerusalém na frase: “[...] a vista de ya de las torres de la gran Jerusalén” (*El gran monstruo los celos*), a saber, Jerusalém não é literalmente um porto de mar, mas metáfora do porto de Jafa, localizado em Israel. Por fim, afirma que os *anacronismos* de Calderón são conscientes e que eram “defecto común a los escritores del tiempo, así españoles como ingleses, franceses y aun italianos” (p.85), argumentando que a literatura histórica começou a ganhar fortuna no Oitocentos. Apesar de sua defesa da obra calderoniana, o crítico entende a não exatidão geográfica e histórica da produção letrada barroca como defeito, contudo, sabe-se que a produção da época era realizada sob um estilo comum às obras, e não particular, levando em consideração uma retórica-poética contrarreformista e monárquica. Assim, em sua obra os elementos de diferentes áreas secularizadas estão unidos dentro de um sistema teológico, que os rege de acordo com o gênero utilizado.

El que quiera comprender y apreciar a Calderón ha de considerar que la filosofía y la teología escolásticas son el fundamento científico de su poesía; y que, lejos de haber contenido su vuelo sublime, lo han favorecido sobremanera. En la escolástica fué (sic) precisamente donde Calderón adquirió aquella penetración intelectual tan clara y perspicaz que admiraba al mismo Goethe; y de los tesoros de la escolástica sacó aquella riqueza inagotable de conceptos, alegorías y comparaciones ingeniosas y profundas que nos llenan de asombro y maravilla cuando repasamos sus Autos. Y aunque también se expliquen por sus estudios algunos de los defectos de su poesía; verbigracia, la sutileza excesiva, o los giros rebuscados, en cambio, de ella proceden las grandes cualidades del poeta, ensalzadas por todo el mundo: su profundidad, elevación, claridad, calma, armonía y aquel su admirable equilibrio entre el realismo y el idealismo". (BAUMGARTNER *apud* COTARELO Y MORI, 1882, p.31).

Apesar de Baumgartner endereçar tanto críticas como elogios à composição da obra calderoniana, desconsiderando os preceitos do labor letrado do Seiscentos, estamos de acordo quando ele afirma que a compreensão da obra de Calderón é possível quando se leva em conta a Escolástica como base de sua obra. Elogia a sua “penetración intelectual tan clara y perspicaz que admiraba al mismo Goethe”, o que foi também foi motivo de elogio aos românticos.

Com isso, depois da crítica negativa à obra de Calderón, ela ressurgiu positivamente aos olhares críticos no século XIX, marcado pelo Romantismo, exaltado pelos alemães como um enfrentamento ao neoclassicismo francês. Contudo, concordando com Parker e Bazzoni, vemos que pelo fato de os românticos verem a obra calderoniana como uma revelação da transcendência divina, desconsidera-se que na realidade não há uma revelação, mas sim um ocultamento. Esse ocultamento é realizado através da alegoria, tal qual o Sacramento da Eucaristia, no qual Cristo se oculta na hóstia, as verdades teológicas o fazem por meio das palavras. Por isso, as críticas neoclassicistas e românticas que citamos — as quais veem a obra de Calderón como anacrônicas — são anacrônicas por desconsideraram a recepção do teatro barroco do Seiscentos, visto que o público o qual contempla a obra literária do Oitocentos e do Novecentos não é o mesmo que o espectador do Seiscentos. O receptor barroco compreende a composição barroca, já que forma parte de um mesmo universo: monárquico, aristocrata e contrarreformista. Por isso mesmo, toda a dimensão teatral estava de acordo com esse sistema, a extravagância do figurino e a grandiosidade cênica possuíam caráter pictórico, ao tentar atrair o seu público pelos olhos, e já os hinos, para atraí-los pelos ouvidos.

Por isso, temos de um lado uma crítica de cunho realístico ao criticar a obra calderoniana por falta de verossimilhança com a realidade; por outro, uma crítica que via o estilo do teatro de Calderón como individual do autor; e, para completar, uma crítica que vê a revelação da transcendência de modo inato. Em sua Poética, Aristóteles distinguiu a poesia da história, vendo a primeira de maneira superior, por tratar de temas universais, transcendentais do tempo, enquanto que a segunda diz respeito a temas particulares. Vemos nas críticas desses autores deslocamentos excessivos para um dos lados, ou totalmente para a poesia ou totalmente para a história. A crítica primeira desconsidera a função da poesia enquanto potência criadora, e todas desconsideram o fator histórico dominante no *Siglo de Oro*, que como vimos determinava a produção letrada sob uma preceptiva retórica.

Esta dissertação se divide, portanto, em três eixos: a primeira tratará sobre o contexto histórico no qual a produção letrada do *Siglo de Oro* estava inserida, a fim de trabalhar acerca de questões políticas, econômicas e da organização monárquica, dissertando sobre a influência do Reinado, da nobreza e da Igreja na cultura barroca e lançando mão de autores como José Antonio Maravall, Norbert Elias, João Adolfo Hansen e Alcir Pécora.

No segundo eixo, trataremos sobre a Retórica vigente na época, concentrando nossa investigação em Calderón enquanto poeta cortesão e nos autos sacramentais, em que faremos uso de

documentos do Concílio de Trento para pensar o *asunto* e o *argumento* dessa produção. Ademais, dissertaremos sobre o conceito predicável, levando em consideração a agudeza, a alegoria, a figura e a metáfora; refletiremos sobre o funcionamento do auto sacramental levando em conta o gênero sermão.

Conduziremos esta dissertação objetivando estes três pontos: 1. Vislumbrar o período seiscentista sob o viés dos estudos acerca da cultura barroca propostos por João Adolfo Hansen, apoiando-nos em José Antonio Maravall e Norbert Elias para pensar os matizes, respectivamente, histórico e social do *Siglo de Oro*; em João Adolfo Hansen e Pedro Dolabela, questionar a maneira como estão conduzidos grande parte dos estudos que envolvem o barroco, levando em consideração a retórica-poética das práticas de representação seiscentistas; 2. Aprofundar os estudos acerca da figura do *ingenio*, apoiando-nos novamente em João Adolfo Hansen e também em Baltasar Gracián, com seus tratados retóricos. 3. Relacionar a figura do cortesão com Pedro Calderón de la Barca, usando para isto novamente Baltasar Gracián, além de escritos bibliográficos acerca do autor madrilenho. 4. Identificar as obras analisadas, os autos sacramentais *Lo que va del hombre a Dios* e *Los misterios de la misa*, com o gênero sermão, recorrendo à narrativa bíblica e à doutrina católica. 5. Concluir, por fim, esta dissertação, ressaltando os autos sacramentais como instrumentos estéticos e educativos para educar e atrair o espectador seiscentista.

## 1 BARROCO, A CULTURA DIRIGIDA

### 1.1 O contexto histórico do Barroco

Conforme vemos no prefácio de *A Cultura do Barroco*, de Jose Antonio Marvall, a “feição contorcida e patética” (GOMES JR, 1991, p.19) da produção cultural do Seiscentos está vinculada com a cosmovisão que se formou no *Siglo de Oro*. Com a restauração da fortaleza monárquica, ao lado da Igreja e do senhorio, esta estrutura visava conservar a ordem que a sustenta, pois teve uma possibilidade de disseminação de ideias que prezam a liberdade individual, haveria a oportunidade de revoltas, a fim de se criar um Estado Moderno, cuja consequência é a do rebaixamento do poder monárquico senhorial eclesiástico.

Entre esses, destacam-se as compras de terras baldias realizadas pelos nobres, revendidas a um valor exorbitante aos plebeus. Isso foi um dos motivos que ocasionaram uma forte migração do meio rural para a cidade, resultando em uma disseminação de indigentes pelas cidades, fundamentalmente em Madrid, ocasionando banditismo, bandoleirismo. Os pícaros, personagens que aparecem na novela espanhola na transição do medievo para a idade moderna, estavam inspirados nesses marginalizados. Já o teatro do *Siglo de Oro*, nosso objeto de estudo, inspirou-se nos pícaros e criou a figura do *gracioso*. Porém, a diferença de contexto influenciou a figuração desses personagens, pois já não se trata de marginalizados que recorrem a golpes para sobreviver, mas, sim, de indivíduos covardes e geralmente governados apenas pelo instinto de sobrevivência. Citamos, como exemplo, Clarín, de *La Vida es Sueño*.

Desse modo, vemos que essa cultura não é campestre, mas urbana. E é por isso que não há uma oposição brusca entre os efeitos do renascimento com os da cultura seguinte. Marvall identifica elementos pré-capitalistas na sociedade seiscentista, traçando uma analogia entre a sociedade de massa instaurada e a sociedade industrial. É passível de semelhança a migração em massa, que fez com que os indivíduos ficassem isolados uns dos outros, ou seja, as relações de amizade, parentesco desaparecem comumente. Além disso, as

[...] Las relaciones presentan en amplia medida carácter de contrato: en las casas (alquiler), en los jornales (salario), en la vestimenta (compraventa), etc.; y se dan en proporción considerable los desplazamientos de lugar [...] socialmente, esto es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción (MARAVALL, 2008, p. 60-61).

Apesar desses fatos, há opiniões, advindas do senso comum, cujo entendimento é a de que as características culturais dessa época barroca foram rústicas, como dissemos anteriormente, insistindo-se em “[...] decir que el Barroco era un arte provinciano, más o menos espontáneo, sin organización, producido en lugares apartados de la capital del Estado [...] contradictorio de su política centralizadora y racionalista. [...]” (MARAVALL, 2008, p.127).

Compreender o período seiscentista como promovedor de uma cultura campestre leva a dois apontamentos, o primeiro, de que essa cultura se distancia do mundo burguês, recaindo assim nas adjetivações das quais tratávamos anteriormente: cultura irracional, rústica. Segundo o crítico Otto Maria Carpeaux, o classicismo francês e o neoclassicismo alemão fizeram a cosmovisão barroca perder espaço para uma cosmovisão burguesa, considerando burguês o espírito da ópera, e não aristocrata.

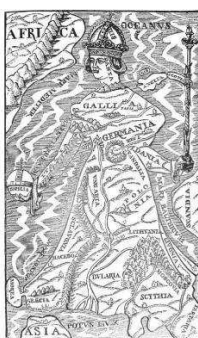
Quando se trata da burguesia, tende-se a pensar somente em questões econômicas e operacionais; já mencionamos as semelhanças entre a sociedade de massa seiscentista com a sociedade industrial, mas, além disso, Maravall demonstra a aproximação do público burguês com a extravagância ornamental das artes do *Siglo de Oro*. De acordo com o autor, contrariando autores como Victor-Lucién Tapié, quem afirma que o racionalismo burguês é incompatível com as fantasias do Barroco (TAPIÉ *apud* MARAVALL, p.129), as extravagâncias, “[...] el gusto por las grandes ceremonias, la admiración extrarracional por lo sublime, la atracción hacia el acaso que rompe todo orden racional, atrae a los burgueses apasionadamente. [...]” (MARAVALL, 2008, p.145).

O segundo apontamento é o de que, por ser rural, essa cultura estaria embebida de matizes medievais. No que se refere à educação, não se pode negar que há influências medievais nessa cultura. Como tratamos antes, a educação espanhola foi moldada pela influência do latim clássico e da *elocutio*, além da Retórica de Aristóteles, modelo para a produção letrada da época e, com isso, da Escolástica, exemplificada pela própria formação catedrática de grande parte dos escritores do *Siglo de Oro*.

No entanto, a cavalaria, tão cara ao *medievo*, não é contemplada no período seiscentista. E disso decorrem muitos efeitos que assinalam transformações nessa sociedade. A literatura pastoril é substituída, como em *La Celestina*, por uma literatura urbana; a noção de honra, de militarismo, representadas em Rodrigo Vivar, em *El Cantar del Mio Cid*; em Pascual Vivas, do auto sacramental *La Devoción de la Misa*; em Don Quijote, em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* aos poucos vai perdendo fortuna.

A classe dominante não era mais afeita às armas como o eram os indivíduos medievais. Além disso, negava as tarefas militares, concentrando suas forças na manutenção e no aumento de seu patrimônio e de seus privilégios enquanto membros da aristocracia. Portanto, os matizes que compõem essa conjuntura histórica não são rústicos, campestres, pois o seu clímax se dá no miolo das grandes cidades, com a crise resultante dessa migração em massa e dos graves problemas econômicos e sociais. Além disso, a Europa estava vivenciando as consequências da Peste, a qual devastou, pelo menos na Espanha, uma parte considerável da população. Em meio a isso, a estrutura de poder da Monarquia Absolutista buscava reprimir críticas a essa forma de poder, especialmente quando estivessem vinculadas à figura do Rei.

Figura 1 - O corpo místico do Rei



Fonte: Xerez e Deça (2001)

## 1.2 Monarquia, Nobreza e Igreja: a tríade dominadora

Apesar de haver essa conservação do poder real, não podemos atribuir essa reação conservadora à figura pessoal do rei, o que levaria a considerar a subjetividade deste indivíduo, considerando-o como um ser “sedento por poder”, ou seja, o rei como fim último; mas, por outro lado, devemos considerar o poder real, o Rei, como fim último. Como analisa Norbert Elias (2001), em seu *A Sociedade de Corte*, o rei e seus súditos formam uma cadeia de interdependências, de modo que tanto um como os outros estão inseridos dentro de uma sociedade de corte. Segundo o sociólogo, sem uma

[...] investigação sistemática da posição do rei como tal, como uma das posições constitutivas da figuração da corte e da sociedade francesa, não é possível entender a relação entre a pessoa individual e a posição social do rei. A primeira se desenvolve no interior da segunda, que também, por sua vez, encontrava-se em



desenvolvimento, e conseqüentemente em movimento, tanto na estrutura estreita da elite da corte quanto na estrutura mais ampla da sociedade francesa como um todo. [...] (ELIAS, 2001, p. 45).

Aqui, o autor explana que a figura individual do rei se forma no interior de sua posição enquanto Rei, com isso, deve-se considerar o Reino enquanto um todo. Portanto, estando o próprio rei inserido nesse organismo social da corte, pensemos este como um jogo de tabuleiro, no qual cada peça é fundamental para que se logrem determinados objetivos. O próprio Elias exemplifica essa rede de contatos da corte através do jogo de xadrez, no qual cada passo do jogador faz com o que seu adversário tenha que raciocinar determinadas estratégias para anunciar o xeque-mate.

A partir disso, observamos, utilizando conceitos de Elias, que há uma rede de interdependências entre os indivíduos de uma corte, inseridos em um sistema social que se configura como uma sociedade de corte. Portanto, cada ação dos indivíduos desse sistema influencia uns sobre os outros e sobre o próprio rei, exatamente por isso o rei francês Luís XIV se valia da observação pessoal e da intriga para ter conhecimento de quem o rodeia, punindo aqueles que, porventura o traíssem, com simulações sociais. Para compreender o poder de efeito dessas nessa sociedade, é fundamental conhecer alguns mecanismos simulatórios, cujos exemplos são o da etiqueta e a da observação social. Nisso, cada olhar do monarca, cada peça ornamental utilizada compreende um signo que transmite um significado para os que o rodeiam.

Elias conduz a sua investigação vislumbrando o reinado do rei francês Luís XIV, contudo, nos é válido para pensar a Monarquia Espanhola, por possuírem características bem similares. Os signos, expressados através de simulações e dissimulações dentro da corte francesa, revelam-nos essa importância pictórica dos elementos que a rodeiam. É pela expressão visual, pelos ornamentos, que o poder real é mantido. O sociólogo expressa o poder da arquitetura para a aristocracia francesa, descrevendo a estrutura arquitetônica dos palácios onde viviam os membros aristocratas. As casas dos aristocratas são construídas de acordo com a sua posição social. Há uma razão de ser em que essas construções sejam muito mais ornamentadas de que as dos indivíduos burgueses. A própria divisão de quartos e a posição das grandes salas dentro dessas construções estão vinculadas à posição social dos membros.

[...] O modo de relacionamento peculiar com a criadagem acha-se expresso na segregação da antecâmara e dos espaços em torno das *basses-cours*. A relação peculiar entre marido e mulher acha-se expressa na distância que separa seus *appartements privés*. Por fim, o modo de sua inserção na sociedade, ou “*society*”, acha-se representado na disposição das salas de recepção. O fato de os salões ocuparem a parte principal e central do primeiro andar, já é por si só um símbolo da

importância que a relação com a sociedade tem na vida dos indivíduos em questão. Aí se localiza o centro de gravidade das suas existências. (ELIAS, 2001, p.73).

Enquanto as residências dos burgueses eram simples, o que demonstra a preocupação destes com a vida financeira, as dos cortesãos expressam o contrário: a posição social e a ornamentação estão acima das condições financeiras. Por isso, exibiam seu status social através da grandiosidade de suas construções e de suas vestimentas. É interessante refletirmos sobre esses aspectos da nobreza francesa para pensar na aristocracia espanhola. Como vimos anteriormente, mesmo que a Espanha, neste período, tenha passado por uma crise financeira (além de social), a aristocracia não deixava de investir em ornamentação.

Como havia o objetivo de manter a ordem da monarquia e ao mesmo tempo não se poderia excluir o fato de que novidades foram despertadas nos dois séculos anteriores, a aristocracia espanhola deslocou essa sede pelo novo dos ambientes políticos e econômicos para a arte — arquitetura, pintura, literatura, teatro —, imobilizando todo o resto da estrutura social.

### **1.3 A cultura dirigida**

Assim foi feito para equilibrar as tensões ocasionadas pelas crises, através da ornamentação, da exuberância, do brilho, dos grandes espetáculos teatrais, cujos efeitos de cena possuíam esquemas sofisticados de representação. Tudo isso fazia parte da figuração projetada pela nobreza, para mascarar a realidade, de acordo com o contexto e com a situação, a fim de estabilizar o poder real. Essa figuração é composta por simulações que têm como objetivo conquistar o público por meio do gosto. Assim sendo, devemos considerar que os que mais sofriam com a crise era exatamente a plebe, o que não descarta as críticas de indivíduos de posições superiores, portanto, essas simulações (e dissimulações) estão apontadas para a satisfação de diferentes esferas sociais.

Por exemplo, Maravall (p. 276) afirma que há uma adequação do gênero literário com os personagens que compõem as obras pertencentes a estes, de modo que a tragédia, o heroico, dirige-se aos senhores, ao passo que a comédia, à plebe, aos cidadãos comuns. Assim, há um amálgama de estilos que variam de um nível mais erudito para um mais baixo. Quanto a este último nível, Maravall disserta que surge nessa época uma cultura de massas, com o *kitsch*, que está presente nas obras teatrais e novelísticas do *Siglo de Oro*. O autor nomeia essa cultura como uma cultura do mau gosto, longe de um estilo lacônico, sucinto. Afirma que em obras nas quais há elementos cultos, que de certa maneira poderiam representar um estilo superior, há a presença do *kitsch*. Segundo vemos

no prefácio de *A cultura do barroco*,

É esse caráter manipulador e massivo da cultura barroca que faz com que, no entender do historiador espanhol, prolifere, ao lado de suas obras-primas, um sem-número de obras medíocres e baixas, para a satisfação do vulgo, em uma proporção até então nunca vista. Aspecto que o afasta de uma apreciação favorável dessa cultura, que chega a contaminar até as obras de caráter mais elevado. Mesmo na *Santa Teresa* de Bernini, na *Pastoral* de Poussin e em *La Vida es Sueño* de Calderón, Maravall identifica um elemento *kitsch*, já que “todo o específico do Barroco surge das necessidades da manipulação das opiniões e sentimentos de um amplo público.”. (GOMES JR *apud* MARAVALL, 1997, p. 26-27).

Adjetiva-se esse direcionamento às massas de cultura massiva e manipuladora, contudo, pensamos que, utilizando os termos de Maravall, os quais intitulam o segundo capítulo de sua obra, soa mais adequado chamá-la de *cultura dirigida*. O termo *cultura de massas* evoca a obra de Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, na qual os autores tratam sobre a indústria cultural tendo em vista o mundo capitalista industrial do século XX; além disto, Maravall vale-se do termo *Kitsch*, cuja conceitualização se dá em tempo posterior ao século XVII. Esses conceitos dizem respeito a um momento distante do *Siglo de Oro* e, com isso, podem levar a pensar as produções do período segundo uma perspectiva contemporânea, atribuindo-lhe um caráter pejorativo, como se as obras fossem de qualidade inferior, frutos de uma indústria cultural que deseja produzir obras com o intuito capitalista de gerar lucro.

Realmente, não podemos deixar de observar na cultura seiscentista um teor massivo, com o objetivo de manter a ordem real; mas isso se dá por ser uma *cultura dirigida*. Assim, as obras não tinham o intuito de unificar a população em uma mesma camada massiva, mas de conservar os valores daquela sociedade, englobando uma série de matizes retóricos a fim de alcançar este objetivo. Portanto, distanciando-nos de conceitos que consideram as características das obras seiscentistas como *bregas*, percebemos, ao contrário, um labor sofisticado, de que se valem os artistas para alcançar determinadas finalidades.

Há dois fatores que poderiam corroborar essa afirmação de que o *Siglo de Oro* estivera voltado para as massas, que são: (1) o direcionamento da representação teatral a uma necessidade comercial; (2) a elaboração de cartazes publicitários para a divulgação das obras teatrais. O teatro do século de ouro era o meio pelo qual as pessoas podiam divertir-se, e como expusemos já neste trabalho, indivíduos de todas as classes possuíam a oportunidade de assistir às peças, ainda que o valor do bilhete variasse de peça para peça; e de ambiente para ambiente, dentro dos *corrales*<sup>1</sup>. Com isso, atendiam a um público, o espectador, e, portanto, não se poderia ignorá-lo na composição

<sup>1</sup> O *corral* é um espaço cênico tipicamente espanhol instalado em pátios de casas plebeias.

teatral. Além de pôr atenção ao ato de produção textual, os poetas pensavam em seu público.

Ignacio Arellano chama atenção para os mosqueteiros, público que acompanhava as apresentações em pé, e que determinavam o andamento de muitas obras, caso não lhes agradasse, atirando objetos, tais como legumes, no palco.

Já no segundo ponto, o comediante Cosme de Oviedo fora o mais conhecido responsável pela produção desses cartazes, muitas vezes usando técnicas de publicidade enganosa para atrair o público, atribuindo autoria famosa a obras recentes. Isso reforça o fato de que a autoria, para a cultura do século XVII, não possuía relevância como o possui na contemporaneidade. Segundo Antonio de Solís,

[...]  
 ya sabéis que en los carteles  
 para juntar mucho pueblo  
 ponía que con Juan Rana  
 servía un autor, y luego  
 acabada esta comedia  
 esotro ponía lo mesmo (Solís *apud* Arellano, 2008, p.107).

Através da publicidade enganosa, atraía-se "mucho pueblo", visto que as comédias se desgastavam rapidamente, e com o mesmo ritmo criavam-se novas obras.

Figura 2 - Cartaz de teatro de 1619



Fonte: Reyes Peña (1993)

#### 1.4 A produção *ingeniosa*

Destarte, longe de transgressões de preceitos poéticos, há, sim, uma sobrepujança de uma estrutura retórica, base da produção das obras; com isso, há na verdade uma inauguração de novos preceitos que se bifurcam, focando de um lado o vulgo, e de outro, a nobreza. Nesse universo, para atingir esses objetivos, os artistas faziam uso de códigos retóricos que permitiam a fabricação de efeitos desejados. Isto evidencia um caráter racionalista desse período, por se tratar de uma cultura que está direcionada através de elementos retóricos para atingir determinada finalidade. Por isso, retomando o que falávamos na introdução deste capítulo, as adjetivações hiperbólicas, elaboradas por meio de antíteses, endereçadas à produção artística (e à uma psicologia de indivíduos singulares) desse período não convêm, pois estas não estão imbuídas de subjetivismo e de um *exagero* gratuito.

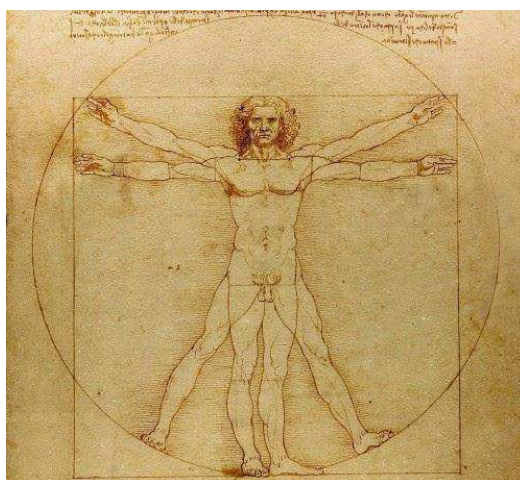
[...] Pisamos em solo mais firme quando o ponto de partida não são muitos indivíduos singulares, mas a figuração que formam entre si. A partir dessa perspectiva, não é difícil entender a perfeita conveniência das atitudes, o cálculo preciso dos gestos, a nuance das palavras, em suma, a forma de específica racionalidade que se tornou uma espécie de segunda natureza dos membros dessa sociedade. Eles sabiam exercer essa racionalidade — e de fato ela era indispensável —, assim como o controle das emoções exigido por esse exercício, como instrumentos da disputa na concorrência por prestígio e status. (ELIAS, 2001, p. 110).

O “controle de emoções” é condição para que se logre o objetivo do “exercício”. Tratando-se de exercícios, em várias ocasiões Maravall cita os exercícios espirituais propostos por Santo Inácio de Loyola, sacerdote jesuíta do século XVII. Nestes, Santo Inácio propõe o reparo das deformações da alma através de práticas que façam que quem os pratique consiga conhecer-se e controlar a si mesmo. Em semelhante direção, não podemos deixar de evidenciar a relevante influência da medicina na época. Enquanto o Santo propõe exercícios para a cura espiritual, os tratados médicos visavam curar as enfermidades. Ambas estas áreas, seja de cunho espiritual ou médica, não são isoladas da sociedade como um todo. Acreditava-se que através destes se pudesse fazer com que se melhorasse o comportamento humano. Sobretudo se pensarmos que a medicina na época, que não vivenciou a descoberta de cura através do estudo da divisão celular, detinha-se à teoria dos quatro humores corporais para a cura de patologias: melancólico, fleumático, colérico e sanguíneo, cuja influência no comportamento humano era de muita valia para a sociedade da época. Não por acaso, Robert Burton escreve, no século XVII, o *Anatomia da Melancolia*, que trata dos

efeitos de um humor melancólico no comportamento humano. Tudo isso ilustra a preocupação da classe erudita em ajuizar o comportamento individual, que reflete no coletivo.

Esta influência da medicina na vida da sociedade do século XVII data de muito antes, e tem seu ápice no racionalismo do século XV. Isto é muito bem ilustrado por meio da obra *O Homem Vitruviano*, de Leonardo Da Vinci.

Figura 3 - O Homem Vitruviano



Fonte: Abasolo (2018)

Ademais da perfeita simetria expressa por Da Vinci, os traços desta imagem demonstram os estudos anatômicos proferidos pelo artista italiano. Isso revela, como afirma Maravall, um cuidado com as alterações cadavéricas e a composição do corpo que está interligado a uma “estudiosa penetración en la estructura de la vida” (2008, 149). Levando esse aspecto observacional da vida humana, há três caminhos para *conhecer* o homem, enquanto saber empírico:

[...] primero, el de la observación del rostro y, en general, del exterior del hombre, lo que promueve el gran desenvolvimiento en el siglo barroco de los estudios de fisiognómica [...] segundo el del interno movimiento de la vida anímica, cuya consideración da lugar al difundido estudio del tema de los impulsos ,pasiones, afectos, etc., con el amplio interés por la psicología y en especial por el cultivo de una de sus ramas, la del "tratado de las pasiones" [...] un tercer aspecto, el del comportamiento externo de los hombres, cuya encadenada sucesión da lugar al acontecer histórico [...] (MARAVALL, 2008, p.150).

Os signos são fundamentais para essa figuração, pois a partir de cada gesto, de cada olhar distinto, podia-se conhecer melhor o próximo e, além disso, considerando a monarquia francesa de Luís XIV, manipular e causar conflitos. Na corte francesa, isso se exemplifica a partir dos

mecanismos, comentados anteriormente, adotados pelo rei Luís XIV. Vimos que essa simulação ocorre no interior do universo da corte, como disserta o mesmo autor supracitado.

Se pensamos na aristocracia espanhola, as simulações são endereçadas a um universo exterior, que compreende além da própria nobreza, o vulgo. Portanto, não bastava agradar somente a nobreza, mas também a plebe, com a ornamentação, seja através da arte exuberante (arquitetura, pintura, teatro etc.), seja através da metáfora.

Essa técnica é visível na produção artística e arquitetônica dos artistas da época. Calderón, Lope de Vega, Baltasar Gracián, Góngora, Velázquez, Quevedo, por exemplo, produziram obras que promulgavam a necessidade do autoconhecimento, a fim de conservar o arranjo social estabelecido pelo poder aristocrático. Enquanto houve uma imobilidade em relação à substancialidade desse período, a novidade aproximou-se expansivamente da produção cultural da época, cujos feitos eram produzidos a partir de elementos ornamentais e majestosos, de metáforas imponentes, a fim de atrair a massa. Isso se dá pelo fato de que, ao invés de oprimir a massa à força, para que aceitassem as diretrizes propostas por essa aristocracia, tentou-se atrair o povo por meio do gosto, da beleza, da ornamentação.

Por isso, a arte foi fundamental para a conservação desse paradigma que o sistema aristocrata quis conservar. Utilizar-se da repressão para conquistar este objetivo poderia ocasionar uma revolta, portanto, o meio artístico (música, arquitetura, teatro etc.) foi o único que usou a novidade em suas engenhosidades. Os escritores, dramaturgos, pintores etc. empenharam-se para, em suas obras, transmitir os valores desse sistema aristocrata, por meio de artifícios engenhosos. Engenhoso advém de engenho, *ingenio*, palavra fundamental para esse período cultural-histórico. É uma palavra cuja origem logo associamos com a ocupação do engenheiro, aquele que constrói, que modifica a natureza de determinado objeto a fim de aperfeiçoá-lo. Para os tratadistas da época, tem engenho aquele que sabe equilibrar os quatro humores, os quais eram usados pelos artistas para compor as suas obras.

Destarte, é possível perceber a amálgama de setores que nos parecem tão distintos, por exemplo, a engenharia, a medicina, a literatura, a economia etc. Todas essas áreas do conhecimento formavam parte de uma unidade. Analisando as características que englobam a palavra *ingenio*, observamos que ela tem como origem a área de exatas, do cálculo, e, ademais, tratadistas da época, pautando-se em uma perspectiva aristotélica, veem o *ingenioso* como aquele que logra equilibrar os humores corporais, cuja área de conhecimento é a medicina; e quem pode possuí-lo é o artista, cuja área é a das artes em geral. Portanto, há três áreas que se confluem: a engenharia, a medicina e a

arte. Isso demonstra duas coisas: 1. Por haver essa mescla, não se podem distinguir as áreas do conhecimento uma das outras nesse momento histórico; 2. A produção da época não estava atrelada a aspectos *psicologizantes*.

A separação de setores é algo do mundo contemporâneo, de modo que não se pode atribuir a esse momento histórico a divisão de setores da sociedade. A fim de compreender o funcionamento das áreas de conhecimento do *Siglo de Oro*, façamos uma analogia com o corpo humano. Cada setor faz parte dele, cumprindo determinada função, sendo a Monarquia Absolutista a centralidade, representada pela cabeça desse corpo. Como afirma Dolabela, apoiando-se em Hansen (2006b):

[...] os escritores do século XVII não eram propriamente "autores", mas sim "letrados" cuja "identidade social [...] não se defin[ia] especificamente no campo das letras, como campo literariamente autonomizado, mas no de outros serviços" (HANSEN, 2006, p.52) - onde a palavra "serviços" indica o atrelamento das letras a esferas sociais hierarquicamente dominantes, na interface das quais elas negociavam o seu campo de operação. (DOLABELA, 2013, p.229).

Portanto, não havia uma área especificamente literária, compreendendo a autonomia do artista, mas, pelo contrário, o campo literário formava parte desse conjunto do qual tratamos acima, como um corpo, conjunto cujo intuito era o de fomentar a grandiosidade da aristocracia. Como a arte estava atrelada a esse sistema, a subjetividade dos artistas não compõe o fim último da produção das obras do *Siglo de Oro*. Por isso, não há como analisar obras desse período levando em consideração aspectos particulares de quem as produz.

Como vimos diversas vezes ao longo destas páginas dissertadas, o paradigma do século seiscentista encontra-se em uma dimensão totalmente contrária ao do Romantismo adiante. É válido lembrar que os artistas da época não possuíam o espírito autônomo, dono de uma individualidade criadora literária, como os escritores pós-iluministas. Pelo que podemos perceber, isso gera certo incômodo no cenário crítico do século XX, como se os artistas tivessem sua liberdade criadora cerceada por um órgão hierárquico opressor, o qual os levava, muitas vezes, a assumir papéis de rebeldes, revolucionários e subversivos; e as mulheres, quando escrevem, como feministas que lutam pela emancipação feminina. Esse incômodo é gerado pelo fato de que a mentalidade por detrás desse tipo de crítica é a do mundo contemporâneo, o qual não condiz com a época assinalada. Esse mito do cerceamento criativo faz com que se reduza a literatura do período como se fosse simplesmente imitações nas quais os escritores não possuíam a *techné*.

Destarte, não concordamos com esse panorama criado em volta desse período tão enriquecedor, conhecido empobrecidamente como período dos exageros, da irracionalidade e das



subversões. Em realidade, as obras da época eram produzidas a partir de elementos retóricos, que permitiam ao escritor adequar as obras a seu público, usando técnicas que nos demonstram uma fortuna literária enriquecedora. Faz parte do domínio técnico do artista a habilidade para tecer uma obra; ornamentá-la para determinado fim.

Códices da época são restaurados para evidenciar o caráter retórico da produção. Voltando novamente a Hansen, vemos que a classificação por nomes das obras compostas no período colonial não estava atrelada à biografia de um autor, mas a uma *auctoritas* de um estilo, no caso do Códice Rabelo, Gregório de Matos. Segundo Hansen, nas páginas do documento é possível encontrar didascálias produzidas com o intuito de auxiliar o leitor quanto à composição do gênero em questão. O estilo é fator determinante da classificação de um poema seiscentista, por exemplo, e o nome “[...] era antes um gênero que um autor individualizado. [...]” (HANSEN, 2006b, p. 43).

Por exemplo, a sátira presente em quaisquer autores do período abordado não diz respeito a sua própria individualidade, ou a um efeito psicológico seu, mas a uma “[...] técnica retórica racionalmente aplicada, não da expressão de uma psicopatologia qualquer [...]” (HANSEN, 2006b, p. 47).

### **1.5 O teatro cortesão**

As relações de interdependência entre os membros da aristocracia formam uma sociedade de corte, da qual os cortesãos fazem parte. São eles grandes responsáveis pela disseminação da cultura no período seiscentista.

O teatro de corte ganha fortuna na segunda metade do século XVI, apresentando mecanismos cênicos complexos, muitos de origem medieval (lembrando que no século supracitado, Carlos V era rei da Espanha), influenciado pela produção italiana. Segundo Arellano, a primeira aparição desse teatro se deu em 1548, em Valladolid, com a representação de *I Suppositi*, obra de Ludovico Ariosto.

Engenheiros italianos foram até a Espanha para construir grandiosos palcos nas grandes cidades, nos quais os representantes contavam com um aparato moderno, com máquinas para efeitos especiais, estátuas e arcos, para citar um exemplo, do teatro portátil elaborado por Fontana. (ARELLANO, p.86). Essa influência italiana vinha de uma elite intelectual instaurada na Itália nomeada Camerata florentina, cujo intento era a reconstrução do cenário teatral do teatro grego com aspectos novos, como a da valorização do papel emotivo da voz humana, expressados em gêneros

como a ópera; essa dramatização da voz chama-se *stile* moderno/recitativo, em que se declamava em distintas tonalidades de voz enquanto gestos patéticos acompanhavam esse ritmo.

As representações cortesãs não se diferenciavam das grandiosas festas da época, em que se pode confirmar a prevalência do aspecto pictórico desse teatro (e da cultura do *Siglo de Oro*), por conta da exuberância das produções teatrais; nestas, mesclavam-se pintura, escultura, música e poesia; as obras calderonianas são exemplos disso.

## 1.6 A pedagogia eclesiástica da arte barroca

Otto Maria Carpeaux afirma que não há uma definição exata de um estilo barroco, visto que há obras tão grandiosas, variando de Bernini a El Greco (CARPEAUX, 1990, p. 10). Acrescentemos a isso a variada produção literária do *Siglo de Oro*, em que se mesclam peças teatrais de gênero alto e as de gênero baixo. Portanto, dificulta-se em encontrar um padrão definidor para esse momento cultural. Como vimos em Maravall, a cultura barroca é mantida por três pilares: Monarquia, Igreja e Nobreza. Otto Maria Carpeaux disserta que o barroco é uma cultura essencialmente católica e contrarreformista, tendo seu teatro retomado as origens do teatro cristão na liturgia da igreja, sobretudo no que se refere aos autos, que surgiram em XIII, ainda no período medieval.

O teatro espanhol tem seu pontapé com o teatro jesuítico, com peças cujo teor é pedagógico. Portanto, é inegável a influência de Santo Inácio de Loyola e Francisco de Suárez, por exemplo, na composição teatral da época. Segundo Carpeaux, isso ocorria de modo que até o *barroco protestante* bebia da fonte de padres católicos como Suárez e santas como Santa Teresa d'Ávila (p. 10). Para quem lê as obras teatrais do *Siglo de Oro* desde um viés contemporâneo, pode ver o teatro pedagógico como um teatro utilitarista, no sentido de servir apenas para um bem social. Porém, lembrando o que discutíamos anteriormente, quanto à não separação de setores sociais, a cultura barroca se dá através de um corpo político-eclesiástico.

O teatro produzido no século anterior, no XVI, antecipou a chamada Comédia Nova, que ganhou fortuna no Seiscentos. Essa produção era formada por obras jesuíticas, através das quais se pretendia fazer deleitar, *delectare*, e ensinar, *docere*. A partir disso, diversas obras teatrais bíblicas e hagiográficas foram produzidas. Em um primeiro momento, pretendia-se compor tragédias, influenciadas pelas tragédias gregas; nestas, aos poucos foram introduzidos elementos caros para a constituição da Comédia Nova. Dos grupos que mais se destacaram no país, elejamos um: o grupo

valenciano. Este foi responsável pela elaboração de diversas peças teatrais, tendo como autores salustares: Miguel Beneyto, Carlos Boyl, Ricardo de Turia, Tárrega y Aguilar, Juan Timoneda e Juan de la Cueva. É da autoria deste a obra *El Prado de Valencia*, cuja composição cênica fora fundamental para a Comédia Nova, na qual destacamos o elemento cômico, a técnica de recapitulação da ação enredosa, desafios cavalheirescos e o lacaio gracioso; estes itens fundamentaram o teatro moderno espanhol. (ARELLANO, 2008, p. 41).

O teatro moderno espanhol é caracterizado por uma mescla entre conceitos antigos, tradicionais, advindos da tragédia grega, com elementos modernos, figurados na obra de Juan de la Cueva, que demonstra essa junção entre o tradicional e o humanístico (ARELLANO, 2008, p. 43). Sua obra é fundamental para entendermos como se deu o teatro do Seiscentos. Arellano (2008) afirma que ele adaptava suas peças à realidade comunicativa de seus personagens, cuja grande parte era de baixa condição social e cultural; dos recursos usados em suas obras, o crítico literário destaca: a *deixis ad oculos*, elipse, imperativos, interjeições, confusões na fala simples, tais como *jergas* diferenciais e provérbios.

Por outro lado, o teatro produzido por Cervantes demonstra aspectos caros ao teatro do *Siglo de Oro*. Em *El cerco de Numancia*, Cervantes faz o uso de registro nobre, com epítetos épicos e trimemorações adjetivais, tais como "fatal, miserable y triste día"; em *El Rufión dichoso*, rompem-se unidades temporal e espacial. As composições destes dois autores foram fundamentais para a elaboração de obras pertencentes ao *Siglo de Oro*, justamente pelo cuidado com a linguagem, a saber, pela engenhosidade dos verbos.

### **1.7 Pedro Calderón de la Barca, o poeta erudito**

Desde cedo, os estudos obtidos por Pedro Calderón de la Barca impulsionaram a sua produção teatral. Formou-se no *Colegio Imperial de los Jesuitas* e em seguida na Universidade de Salamanca, onde logrou erudição com aprofundado estudo dos clássicos das humanidades, sobretudo de estudos eclesiásticos. Não por acaso, é chamado de autor escolástico por Parker, em sua obra *The Allegorical Drama of Calderón* (ARIAS, 1991, p. 7). A aprofundada erudição de Calderón colocou-o como um dos autores fundamentais do *Siglo de Oro*.

Adjacente a isso, assim como grande parte dos poetas do Seiscentos, Calderón seguiu carreira militar, participando de campanhas militares, o que não o impediu de escrever peças teatrais, unindo as armas com as letras. Calderón demonstrou demasiada disposição em servir a sua

pátria e ao rei, por exemplo, em sua presença nos *tercios* espanhóis em Itália e Flandres. Seguiu na carreira militar até 1642, quando foi nomeado pelo rei Felipe IV com o hábito da ordem de Santiago. Além disso, é conclamado capelão de *Reyes Nuevos* da Catedral de Toledo.

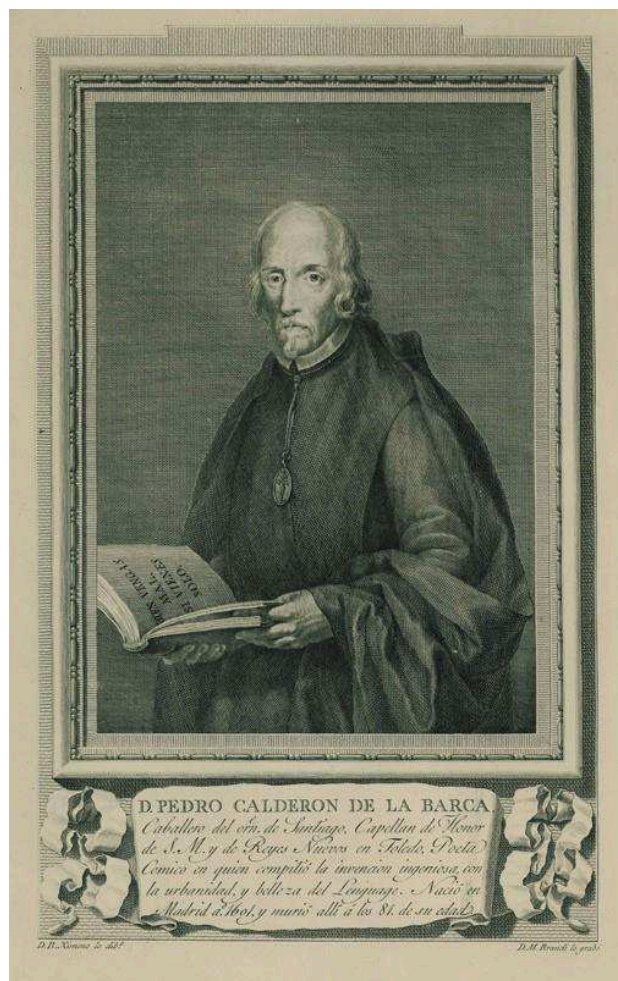
Aos 13 anos, escreveu *El carro del cielo*, obra que se perdeu com o tempo, e tempos depois *La devoción de la Cruz* e *En esta vida todo es verdade y todo mentira*, (DE LA VEGA Y ARGÜELLES, 2015, p. 7). Estreou precocemente nos palcos em 1623, com *Amor, honor y poder*. A partir de então, sua produtividade aumenta veementemente, seguindo com a representação de *La gran Cenobia*, em 1625, e com as representações no palácio de Buen Retiro, lugar onde ocorreram diversas encenações calderonianas, entre elas peças de *corral*, como a grandiosa *La vida es sueño* (1635), *El alcaide de Zalamea* (1636), e já em 1636 e 1637 são publicados dois compêndios de suas comédias (ARELLANO, 2008, p. 449).

Neste momento, Calderón já conquistava o posto de poeta favorito da corte, o que, conseqüentemente, influenciou para a majestosa elaboração de suas peças, desde o requintado figurino à exuberante tecnologia de produção cênica. Em 1651, é ordenado sacerdote católico, focando a sua produção em dois eixos: nos autos sacramentais, que eram apresentados nas celebrações de Corpus Christi, e na produção para as celebrações festivas da corte.

Ainda que continuou se debruçando sobre a feitura do teatro profano, seus autos sacramentais ganharam fortuna. Seu eixo principal era a cerimônia eucarística, conferindo a Calderón a nomeação de poeta católico, em consideração a sua formação sacerdotal, o que, segundo De la Vega y Argüelles, contraria a objeção de que seriam incompatíveis o sacerdócio e a poesia. (2015, p. 12).

Isso demonstra a elasticidade da produção teatral de Calderón, que escreveu tragédias, comédias, autos sacramentais, poesia lírica – pouco conhecida – e tratado sobre a arte da pintura.

Figure 4 - Pedro Calderón de la Barca, cavaleiro da ordem de Santiago e capelão de honra de S.M. e de Reyes Nuevos em Toledo.



Fonte: Arellano (2008)

A obra de Calderón em sua totalidade divide-se em dois momentos: o primeiro, de 1623 até as representações da década de 30, em que Calderón escrevera para encenações em teatros de *corrales* e o segundo, sinalizado pelo sacerdócio até a morte, quando as suas representações eram encenadas em palácios da corte.

### 1.8 A relevância do espaço cênico nas obras de Calderón

O espaço cênico é fundamental para compreender a importância do poeta madrilenho para a aristocracia espanhola. Havia três tipos de ambientação cênica: 1. o *corral*; 2. a corte; 3. as

celebrações do Corpus Christi. Em cada um desses ambientes, eram representados diferentes tipos de peças teatrais, que variavam entre gêneros altos e gêneros baixos. Os primeiros eram representados no espaço da corte e nas festas do Corpus Christi; já os últimos, nos corrais.

No século XVI, os corrais eram oferecidos pela *Cofradía de la Pasión*, organização que procurava financiar ajuda aos necessitados da época – tendo como modelo as *cofradías* italianas, como a de Gonfalone, formada por autores italianos – que surgiu na Espanha em 1565. Elas possuíam o monopólio da representação teatral até o primeiro quarto do Seiscentos, visto que eram responsáveis por construir hospitais para a população. As representações costumavam ocorrer no pátio do *Hospital de la Pasión* e em terrenos alugados, onde eram construídos tabladros improvisados (ARELLANO, I, 2008, p. 66). Em 1578 e 1582 são construídos os primeiros teatros permanentes, respectivamente, o *Corral de la Cruz* e o *Corral del Príncipe*.

Segundo Arellano, antes do investimento das Cofradías na produção teatral, os cenários eram extremamente simples, o que se pode visualizar com o prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, de Miguel de Cervantes Saveedra:

[...] no había en aquel tiempo tramoyas [...] no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (CERVANTES *apud* ARELLANO, 2008, p.).<sup>1</sup>

As *tramoyas* a que Cervantes se refere fazem parte do teatro da corte e dos autos sacramentais apresentados nas celebrações do Corpus Christi. A organização do teatro espanhol possui grande influência da Igreja Católica, visto que o calendário de apresentações teatrais gira em torno da Páscoa e do Corpus Christi. Nesta última celebração, companhias teatrais eram escolhidas pelas autoridades madrilenas para a representação na data, conseguindo excelentes contratos e visibilidade. Ademais, as representações eram interrompidas quando algum membro real morria e na também na Quaresma (ARELLANO, 2008, p. 67).

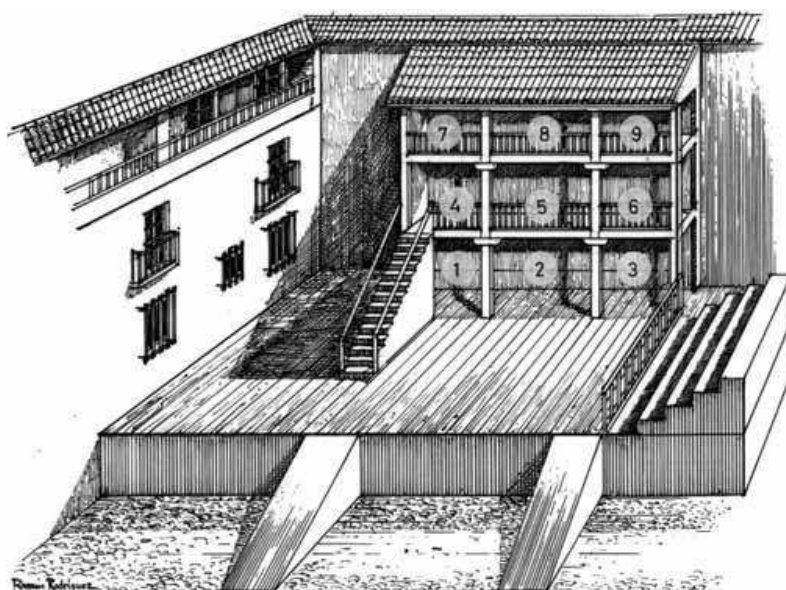
Dessa maneira, a monarquia e a Igreja possuíam poder da manutenção do teatro barroco, visto o investimento dos aristocratas no teatro cortesão e nos autos sacramentais. Isso é

<sup>1</sup> [...] não havia naquele tempo tramoias [...] não havia figura que saísse ou parecesse sair do centro da terra pelo fosso do teatro, o qual era composto por uma quartelada com a qual se levantava a quatro palmos do chão; nem tampouco baixavam do céu nuvens com anjos ou com almas. O adorno do teatro era uma manta velha estendida de uma parte a outra, que fazia as vezes de vestuário, atrás do qual estavam os músicos, cantando, sem violão, algum romance antigo. (Tradução nossa).

exemplificado na própria estrutura física do teatro de *corral*, onde as partes do ambiente correspondem à importância de determinado tema ou personagem da peça encenada, além das tramoias, que são utilizadas pelos diretores teatrais em determinados locais do tablado.

Abaixo, observemos a estrutura de um *corral*:

Figura 5 - Corral



Fonte: Parnaseo (s/d)

Nos teatros de rua, eram usadas técnicas mais simples, com as partes laterais sendo usadas como casas de vizinhos. Em algumas comédias, ainda que não fossem tão rebuscados como o espaço cortesão, os espaços do palco eram preenchidos pelas tramoias, efeitos especiais dos quais se vale a produção de comédias sobre santos e mistérios medievais. Em muitas encenações, havia um *escotillón*, abertura no chão do palco de onde atores e também objetos saíam. Havia também: 1. o *bofetón* era outra tecnologia relacionada à saída e entrada rápida de atores e objetos em cena. 2. Elevação vertical, pela qual eram simulados voos. 3. Animais. A parte superior do cenário era usada para mecanismos mais sofisticados, como naves, nuvens, anjos etc.

O teatro cortesão, por outro lado, possuía tecnologia muito mais sofisticada que as encenações de *corral*. Nas encenações, eram usados mecanismos complexos, inspirados na produção cênica italiana, na Camerata Florentina, que buscava reconstruir o cenário do teatro grego, visando à emotividade da voz humana, de onde surgiu a ópera. Engenheiros italianos, contratados

pela corte, foram à Espanha a fim de construir palcos para a representação de obras teatrais visando à diversão do rei.

O teatro cortesão se assemelhava às festas espetaculosas dos aristocratas, nas quais havia uma fusão entre diferentes artes, tais como: a pintura, a música, a poesia e a escultura. Essa amálgama artística está presente na obra de Calderón, cujos mecanismos variavam entre aspectos visuais, sonoros e poéticos. Além disso, compunha-se o cenário com diversos objetos, por exemplo, jardins, lagos, vulcões, montes, fontes etc. A semelhança com as celebrações cortesãs é expressada pelo ambiente onde as peças teatrais eram encenadas, muitas vezes em casas privadas de reis e nos grandes banquetes, fundamentalmente em um salão chamado *Salón Dorado*, lugar onde ocorreram muitas encenações teatrais. (ARELLANO, 2008, p. 86). Arellano as nomeia como *fiestas teatrales* (p. 86), o que de fato as peças teatrais cortesãs eram. Não havia uma distinção clara entre o teatro cortesão em si e as festas aristocratas.

A *engenhosidade* física na construção dos grandiosos cenários do *Siglo de Oro* está em confluência com o *engenho* da composição retórica teatral. Essa engenhosidade, tanto física como retórica, está relacionada com o tipo de gênero dramático, o que é postulado por Lope de Vega em seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que procura compor uma linguagem adequada à situação e ao personagem, valorizando o decoro e a verossimilitude. O teatro de Calderón é caracterizado pela vasta transposição de tipos de *ingenios* distintos, que variam de acordo com o gênero usado pelo poeta. Calderón escreveu obras dramáticas sérias, nas quais se situam as tragédias, a comédia séria e os autos sacramentais; e obras dramáticas cômicas, a saber, a comédia de *capa y espada*, de *figurón*, palatina e burlesca, entremeses e outros gêneros breves (ARELLANO, 2008, p.139).

A comédia e a tragédia possuem seus próprios matizes. A primeira é caracterizada por ter mecanismos humildes, estilo baixo, riso, final feliz, ausência de perigos e invenções fabulosas, enquanto que a tragédia possui mecanismos graves, final triste, história, estilo alto e catarse. Contudo, há obras nas quais se percebe uma mescla desses dois gêneros, intituladas como tragicomédias. Diferentemente do teatro italiano, por exemplo, o teatro espanhol não segue veementemente as regras de unidades dramáticas, classificadas em unidades de ação, de tempo e de lugar, postuladas por Aristóteles, Agnolo Segni e Maggi (ARELLANO, 2008, p. 118). Lope, na obra supracitada, define a unidade de ação como princípio geral da produção teatral. Com isso, ultrapassam-se os limites temporais e locais das obras produzidas, sobretudo no teatro cortesão, em detrimento da unidade da ação.



Como vimos anteriormente, o teatro de Calderón divide-se em duas fases: a primeira, correspondente ao período de 1623 a 1649, com comédias cômicas de *corral*, caracterizadas por possuírem menor profundidade intelectual e metafórica, sendo mais próximas de elementos cotidianos, aproximando-se do teatro lopeano; e a segunda, posterior à sua ordenação como sacerdote, em que se nota uma maior agudeza, de intensidade visual, influenciada pela Camerata Florentina; neste período também há um maior enfoque pelos temas monárquicos, tais como o heroísmo aristocrático.

Uma das obras que inauguram essa segunda fase, *La fiera, el rayo y la piedra*, encenada em 1652, foi escrita a fim de comemorar o natalício de Mariana de Austria, esposa do rei Filipe IV, e não por acaso contou com um vasto aparato cênico. Da primeira jornada à última, há a presença de bosques, penhascos, grutas, palácio e ambientações celestes; além disso, contou com *tableaux vivants* e diversos efeitos especiais (ARELLANO, 2008, p. 510-511). Em *El mayor encanto amor*, peça mitológica sobre Circe e Ulisses, há árvores que se abrem para que ninfas saiam de seu meio; animais; objetos mágicos; vulcões; além de uma mesa com manjares, que sai engenhosamente do *escotillón* do cenário. Além disso, no momento em que Ulisses chega à ilha de Circe, uma tropa de animais dança um ballet (ARELLANO, 2008, p. 512).

Levando em consideração o trabalho estético das encenações das peças de Calderón, é interessante ressaltar que o poeta fez um memorial direcionado aos professores de pintura, ressaltando a magnitude da Pintura, ainda que ela não faça parte das Artes Liberais, Calderón vê-a como a arte das artes, traçando uma analogia entre a arte pictórica com a criação do mundo por Deus, como o seu grande Artesão.

Além da *escenificación* construída a fim de causar admiração – *admiratio* – nos espectadores, sua escrita denota uma profunda estilização na composição teatral, que permite transitar por diferentes gêneros.

### **1.9 Calderón, o poeta da Corte**

A influência de Calderón na Monarquia Espanhola conferiu-lhe a função de um cortesão poeta, ou melhor, de um poeta cortesão. Na composição de suas obras, atende às preceptivas retórico-poéticas da época, tendo em vista a manutenção da monarquia espanhola, por meio tanto da *admiratio* ocasionada por suas peças teatrais, como da educação. Como vimos em outro momento, a educação através de peças teatrais compunha a *ratio studiorum* dos jesuítas, que fomentou o teatro

espanhol do *Siglo de Oro*, baseando-se em uma perspectiva escolástica, levando em consideração a trindade que conduzia a sociedade seiscentista na época: Monarquia, Igreja e Nobreza.

Nas suas peças, comumente encontram-se temas tais como a honra, paternidade problemática, destino/fortuna, que estão direcionados tanto para a educação de espectadores plebeus quanto para príncipes, tendo em vista principalmente a boa formação destes como príncipes católicos cortesãos. Em *La Vida es Sueño*, o príncipe Segismundo é encarcerado pelo próprio pai, o rei Basílio, após este ter consultado nos astros que seu filho seria um tirano e o expulsaria do trono. Com a morte da sua esposa no parto de Segismundo, tal previsão intensificou-se. No entanto, anos depois, o rei questiona a influência dos astros no livre-arbítrio e resolve dar uma chance ao filho, visto o risco que havia de que um estrangeiro assumisse o trono real. Segismundo mostra-se um homem violento, e então Basílio prende-o novamente, aplicando-lhe um medicamento para que dormisse. Contudo, Segismundo, quando desperta, reflete sobre as suas ações:

[...]

SEGISMUNDO

Que estoy soñando, y que quiero  
obrar bien, pues no se pierde  
obrar bien, aun entre sueños.

CLOTALDO

Pues, señor, si el obrar bien  
es ya tu blasón, es cierto  
que no te ofenda el que yo  
hoy solicite lo mismo.  
A tu padre has de hacer guerra.  
Yo aconsejarte no puedo  
contra mi Rey, ni valerte.  
A tus plantas estoy puesto;  
dame la muerte.

SEGISMUNDO

¡Villano,  
traidor, ingrato! (Aparte.) Mas ¡cielos!  
reportarme me conviene,  
que aún no sé si estoy despierto.  
Clotaldo, vuestro valor  
os envidio y agradezco.  
Idos a servir al Rey,  
que en el campo nos veremos. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2004, p. 192-193).

Segismundo começa a demonstrar mudanças em seu comportamento, por querer “*obrar bien*” ainda que em sonhos. O *sueño* possui duplo significado, o de sonolência e o de sonhar, e é um tema caro ao *Siglo de Oro*. Para a época, a vida na terra era um sonho/sono do qual os indivíduos

seriam despertados quando morressem, despertando para a realidade. No último diálogo, Segismundo começa reagindo mal à escolha de Clotaldo de servir ao rei Basílio, ao invés de servi-lo; mas logo percebe que deve se redimir, ressaltando que não se sabe se está desperto. Por fim, Segismundo redime-se e se torna um príncipe honrado, mostrando ao seu pai que os astros estavam enganados, e lhe perdoa por haver o encarcerado. Segismundo era violento, efeito da falta de experiência com os demais humanos e da falta de uma educação adequada a um príncipe, mas, com a presença desses dois elementos posteriores a seu encarceramento, converteu-se em um príncipe católico cortesão.

Esses diálogos permitem visualizar muito bem a essência da cultura barroca do *Siglo de Oro*. Há, portanto, essa representação de um príncipe que, quando educado, pode tomar as melhores decisões pelo bem da Monarquia. A redenção de Segismundo capacita-o a assumir o posto de príncipe, de futuro rei, fato que impede um estrangeiro no trono. Adjacente a isso, Clotaldo, ainda que responsável pela educação e por querer bem ao príncipe, não abandona o rei Basílio no momento do conflito entre pai e filho. Isso demonstra a honra e lealdade devidas ao rei.

Além disso, Basílio contesta a influência dos astros no livre-arbítrio do seu filho:

BASÍLIO

[...]

el ver cuánto yerro ha sido

dar crédito fácilmente

a los sucesos previstos;

pues aunque su inclinación

le dicte sus precipicios, 785

quizá no le vencerán,

porque el hado más esquivo,

la inclinación más violenta,

el planeta más impío,

sólo el albedrío inclinan, 790

no fuerzan el albedrío. (DE LA BARCA, 2004, p. 80-81)

Aqui, há uma perspectiva escolástica acerca da influência dos astros nas decisões individuais: a de que apesar de os astros mostrarem uma determinada inclinação ao arbítrio, eles não obrigam o indivíduo a tomar decisões ímpias; diferentemente de Édipo, seu caminhar em vida não está traçado pelo Destino. Agir bem, ter honra e educar sob uma perspectiva católica são características salutares de um cortesão espanhol do Seiscentos.

Em *El discreto*, Baltasar Gracián redige textos direcionados às autoridades cortesãs da época, tal como um tratado, em que explana sobre a função do homem Discreto. No início, vemos

uma recomendação da obra de Gracián pelo capitão Don Vincencio Juan de Lastanosa ao príncipe Baltasar Carlos, chamando a este de “*el verdadero Discreto*”. Assim, vê-se que o tratado de Gracián está preocupado com a formação do homem cortesão, mas, fundamentalmente, com a do Príncipe. Gracián explana sobre o engenho do homem cortesão, ressaltando a relevância da arte para a formação da vida do Discreto, tendo em vista a composição retórica das obras para a *docere* e para a *delectare* dos homens. Segundo o jesuíta, não se pode escrever para todos de uma mesma maneira, unítone, mas eclética, de maneira que o modo de dizer fomente a admiração e a educação do que é dito no ouvinte. Isso se dá por considerar que cada indivíduo possui inclinação para determinadas funções. Traçando uma analogia dos soldados em exercício bélico e em suas vidas cotidianas, Gracián afirma que eles não devem agir da maneira como o fazem em suas vidas cotidianas, tal como agem em uma guerra, e vice-versa. Para cada função, há determinado modo de ação. Outra interessante analogia composta pelo autor é a da relação entre os homens e as cidades. Cada cidade comporta determinados tipos de indivíduos, que poderão não se adaptar a outro lugar. As nuances da cidade, a sua arquitetura, história, cultura, temperatura agradam a uns, mas a outros não lhes apetece.

[...] La que es centro para uno, es para el otro destierro; y aun la gran Madrid, por ser madre del mundo desde el Oriente hasta el Ocaso, en fe del Gran Filipo en su cuarta esfera, algunos la reconocen Madrastra. ¡Oh, gran felicidad topar cada uno y distinguir su centro! No anidan bien los grajos entre las musas, ni los varones sabios se hallan entre el cortesano bullicio, ni los cuerdos en el áulico entretenimiento. (GRACIAN, B. s/d, p. 7).

“*Distinguir el centro*” significa ter senso de proporção, saber que cada indivíduo possui predisposição para determinada função. Por isso, transferindo para a composição poética, o poeta cortesão precisa saber transitar por diferentes gêneros, tendo em vista que “[...] Dividendo los tiempos el Divino Sabio, repartió los empleos. Haya vez para lo serio y también lo humano, hora propia y hora ajena. Toda acción pide su sazón [...]” (GRACIÁN, B. s/d, p. 19).

Portanto, o poeta cortesão necessitava usar seu engenho para compor obras que pertencessem a distintos gêneros; que fosse imbuído de *juicio*, gêneros altos, tais como os discursos, se obsceno, gêneros baixos, como as sátiras. Para tanto, o poeta devia ser erudito o suficiente para saber *sazonar* sua composição, levando em consideração o espectador que contempla a sua peça. Por isso, a arte do *Siglo de Oro* muitas vezes é representada através de elementos considerados exagerados, obscuros, que Maravall vê como matizes de uma cultura massiva, com elementos *kitsch*. No entanto, como discorremos no capítulo anterior, essas nuances consideradas

extravagantes fazem parte de uma retórica-poética que revelava não um mau gosto, mas a erudição engenhosa do Seiscentos, diferindo-se da cultura de massas do século XX observada por Adorno e Horkheimer. Aqui, leva-se em consideração a proporcionalidade adequada para determinado público. Por isso, a presença de *exagero* não é “[...] fealdad, sino una perfecta proporción compuesta a desigualdades.” (GRACIÁN, s/d, p.19).

Contudo, o próprio *exagero* cênico, que fomenta a comicidade da peça encenada, deve ser *sazonado* com uma “*perfecta proporción*”. Gracián tece crítica aos imoderados, ou seja, aos que não conseguem dosar a comicidade até certo ponto e que usam tanto a burla em suas obras que pouco se consegue distinguir a verdade do satírico. O uso do aspecto cômico e picante deve ser dosado com temperança, e se assim o for será uma virtude. Aqui retoma o fato de que o poeta discreto deve transitar por diferentes gêneros, pois se se ocupa somente do cômico, não demonstra suas habilidades *ingeniosas*. A mesma situação seria a de um poeta seiscentista que se encarregasse apenas de obras sérias.

Aqueles que usam todos os seus recursos mais valiosos de uma vez só, demonstrando fartura de riquezas, causa admiração à primeira vista, mas logo enfada o gosto, pois “[...] Gran defecto es ser un hombre para nada, pero también lo es ser para todo, o queriendo ser. [...]” (GRACIÁN, s/d, p. 28). Portanto, o indivíduo discreto sabe equilibrar a linguagem culta com a vulgar, dosando muito bem os artifícios a serem usados, sempre pensando no espectador que irá contemplar o espetáculo.

Góngora e Quevedo, figuras do cultismo e do conceptismo, variam do gênero alto ao baixo em poemas como *A un hombre de gran nariz*, produzido por Quevedo para Góngora, o qual, dentro do gênero sátira, insulta a Góngora por seu nariz grande: “Érase un hombre a una nariz pegado,/ Érase una nariz superlativa [...]” (QUEVEDO, 2003, p. 2). Góngora retrucou, em *Soneto a Don Francisco de Quevedo*, com “Anacreonte español, no hay quien os tope,/ Que no diga con mucha cortesía,/Que ya que vuestros pies son de elegía [...]” (GÓNGORA, 2006, p. 1).

Novamente recorreremos à obra *La Vida es Sueño*. Clarín, *gracioso* acompanhante que auxilia Rosaura em sua viagem à Polônia, viagem na qual esta pretende vingar-se de Astolfo, é a representação de um homem intemperado, que não sabe transitar entre a seriedade e o cômico. Seu nome faz referência ao instrumento musical, sendo barulhento, é indiscreto e medroso. No início de seu tratado, Gracián discorre sobre os excessos que não são toleráveis a um indivíduo discreto, o excesso de medo e o excesso de amor próprio. Quando se introduz o conflito entre Segismundo e Basílio, Clarín esconde-se entre duas rochas grandes, confiando de que ali conseguiria escapar do conflito:

CLARÍN

[...]

El sitio es oculto y fuerte  
entre estas peñas. Pues ya  
la muerte no me hallará,  
dos higas para la muerte. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2004, p. 232).

No entanto, no lugar que parecera mais improvável de ser atingido, Clarín é morto após ser ferido pelas armas dos soldados, e expressa o seu pesar:

CLARÍN

Soy un hombre desdichado,  
que por quererme guardar  
de la muerte, la busqué.  
Huyendo della, topé  
con ella, pues no hay lugar  
para la muerte secreto.  
De donde claro se arguye  
de quien más su efeto huye  
es quien se llega a su efeto.  
Por eso tornad, tornad  
a la lid sangrienta luego;  
que entre las armas y el fuego  
hay mayor seguridad  
que en el monte más guardado;  
que no hay seguro camino  
a la fuerza del destino 3090  
y a la inclemencia del hado.  
Y así, aunque a libraros vais  
de la muerte con hüir,  
mirad que vais a morir,  
si está de Dios que muráis.  
[...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 2004, p. 234-235).

Esta “punição” a Clarín ocorre pelo fato de o gracioso ter atitudes indignas para um cidadão Seiscentista. Seu medo está expresso desde o início da obra, quando se dá o encontro entre ele, Rosaura e Segismundo, e este expressa a sua fúria contra a dupla, com o intuito de matá-los, e Clarín, em uma irônica colocação, afirma que “[...] Yo soy sordo, y no he podido/ escucharte [...]” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2004, p. 46). No outro diálogo acima, Clarín tenta se esconder entre rochas, achando que poderia se esconder da morte, contudo, como o personagem expressa: “[...] mirad que vais a morir/ si está de Dios que muráis.” (p. 235). Em um dos capítulos de *El discreto*, Gracián discorre sobre deixar-se levar pelos prazeres do mundo, em detrimento do sofrimento; valendo-se de uma analogia de uma casa que possui duas portas, em que a primeira

possui muitos adornos, pedras preciosas, demonstrando alegria, enquanto que a outra porta está construída com pedras negras, obscuras, tais como o que é próprio da infelicidade. A primeira porta representa o Prazer, onde vivem algumas alegorias, como a Honra, a Fartura, as Riquezas, ao passo que na outra, o Pesar, estão a Tristeza, a Fome, o Desprezo e a Pobreza (GRACIÁN, s/d, p. 30). Segundo o tratado, sempre que se entra por uma das portas, inevitavelmente se sai pela outra, daí aqueles que entram pela porta do Prazer, procurando conforto antes das dificuldades, sairá pelo Pesar, e os que ingressarem pelo Pesar, saíram pelo Prazer. Portanto, Clarín quis o conforto, mas o que recebeu foi o desfalecimento. Esse capítulo do tratado recorda-nos mais especificamente o auto sacramental *Lo que va del hombre a Dios*, do qual trataremos com profundidade no capítulo específico sobre os autos.

Portanto, após todos esses apontamentos, além dos títulos recebidos e exercidos por Calderón, verificamos que ele se caracteriza como um homem *discreto*, que escreve conforme a retórica-poética da época, tendo em vista a manutenção da tríade (Monarquia, Igreja e Nobreza). Na mesma época, há o libertino, indivíduo inserido na atividade intelectual francesa do século XVII. A palavra *libertino* pode soar para o pensamento contemporâneo, ignorante das diferenças linguísticas entre os séculos anteriores ao nosso XXI, tratar-se de alguém subversivo moralmente, ou seja, um significado pejorativo. No entanto, como vimos ao longo desta dissertação, há de se encarar com perícia o material produzido nesse período. Por isso mesmo, longe de serem indivíduos transgressores, os libertinos eram considerados homens livres, que afirmavam a condição superior do indivíduo letrado, em detrimento do *povo*, cujo espírito era considerado por aquele como vulgar. O libertino não participava como atuante político, refugiando-se no exercício intelectual, e por isso dizia-se como *homem livre*; contudo, não por isso estavam distantes da corte. Afirmavam a necessidade da prudência política, ressaltando a relevância do Príncipe, e desse modo das técnicas cortesãs de controle populacional (HANSEN, 1996, p. 79). A ideia de controle se dava pelo fato de os libertinos considerarem os plebeus, o vulgo, ignorantes, e que por isso se necessitava de normas de comportamento que contivessem essa debilidade daqueles, tendo em vista a organização da sociedade. A negação dos libertinos pela vulgaridade reitera a separação que há entre o indivíduo que produz e a obra produzida, contradizendo a interpretação romântica desse período. Por isso, desprezar a vulgaridade não é o mesmo que não produzir obras que a contenham. Como fora tratado anteriormente, o linguajar satírico do Seiscentos usado em uma composição não diz respeito à pessoa que o produz, mas à retórica necessária para escrever a determinado público. Por conta disso, o *libertino* francês assemelha-se ao *discreto* ibérico, por possuírem o mesmo espírito erudito,

restrito ao indivíduo cortesão; contudo, o primeiro é adepto a teorias da razão empírica, negando o transcendente tal como o aristotelismo escolástico católico prega, que é cosmovisão do segundo.

[...] Como no caso dos libertinos eruditos franceses, a discrição ibérica também não admite a interpretação romântica, que é a nossa, e que entende “libertinagem” como anarquismo, informalismo, inconformismo sexual, perversão ou transgressão. Como uma técnica da imagem retoricamente regrada, a discrição seiscentista prevê os excessos aparentes que hoje qualificamos como “libertinagem”, principalmente quando se trata do erotismo, mas todo excesso, no caso, é produzido como representação distintiva do privilégio de uma posição superior na hierarquia e que é ordenada segundo os esquemas da racionalidade de corte absolutista. [...] (HANSEN, 1996, p. 79).

Os libertinos não estão distantes do tipo discreto, indivíduo do período seiscentista. Podemos assemelhá-los por serem homens que possuem apreço pela prudência política, pela erudição. Contudo, diferencia-se do homem discreto por este se caracterizar como um indivíduo contrarreformado, a saber, católico.

A *discretio*, como o nome já sugere, diz respeito à discrição, em que o indivíduo produz de acordo com proporções adequadas. Ou seja, pode-se considerar a discrição como uma técnica da imagem, com a qual foram produzidas aparências coerentes, adequadas ao juízo. Por conta disso, o indivíduo discreto não é aquele que produz algo totalmente erudito a um espectador vulgar, mas aquele que utiliza técnicas coerentes àqueles que contemplarão a obra. Desse modo, domina a técnica da discrição aquele que sabe usar da agudeza. A discrição é formada por

Agudeza, prudência, dissimulação, aparência e honra [...]. Nas monarquias absolutistas do século XVII, principalmente nas ibéricas, a discrição é o padrão da racionalidade de corte que define o cortesão, proposto para todo o corpo político como o modelo do *uomo universale*, o homem universal, como se dizia na Itália do século XVI. [...] (HANSEN, 1996, p. 83).



## 2 RETÓRICA

### 2.1 O auto sacramental

No século XIII, especificamente em 1264, Urbano IV inaugura a festa de Corpus Christi através de sua bula *Transiturus de mundo*. Para tanto, pede a Santo Tomás de Aquino que elabore o ofício da celebração do Corpus Christi, que se tornou a celebração mais fundamental da Igreja Católica, a celebração do Corpo e do Sangue de Jesus Cristo. Procissões com a hóstia eram feitas nas ruas europeias, com carros grandiosos. Após o falecimento do papa, há uma pausa nessa festa eucarística, sendo retomada apenas em 1317 pelo papa João XXII, que então instituiu as procissões da Eucaristia.

Com a missa e a celebração do Corpus Christi, ganhavam importância as representações cênicas da narrativa bíblica e hagiográfica, com o intuito de educar a população, visto que esta estava composta por muitos analfabetos, que tinham a oportunidade de conhecer a doutrina da Igreja através das representações visuais, tais como a pictórica e a teatralizada. Contudo, fora necessário diferenciar essas encenações da cerimônia eucarística, motivo pelo qual surgiu o Auto.

O auto era conhecido também como moralidade e mistério, e tratava de temas relacionados à morte, exaltando o *memento mori*, e com isso a luta entre o bem e o mal, os vícios, a caducidade do que há na terra etc. O primeiro está vinculado à alegoria, enquanto o segundo, a temas considerados mais didáticos e históricos. Como se pode constatar na seguinte afirmação: “Enquanto o mistério se baseia na representação de Deus para edificação dos homens, a moralidade tem por objetivo mostrar o Homem, em termos de essência e em termos de conduta. [...]” (BERNARDES *apud* FREITAS, 2014, p. 15).

Um grande feitor de autos é o português Gil Vicente, que produziu diversas obras dentro desse gênero, entre elas *Auto da Barca do Inferno*. Nessa peça teatral, vemos uma alegoria do juízo final, em que há a presença de dois barcos que levarão os pecadores para o seu destino último. No primeiro, está o anjo bom, que levará aqueles que foram salvos para o Paraíso, ao passo que no outro está o anjo mal, o diabo, que transportará os pecadores para o Inferno. Essa peça se dá de maneira alegórica, visto que os pecadores levam consigo objetos que alegorizam seus atos em vida. O efeito disso é que há uma didática implícita na obra, oculta por detrás da alegorização, sobretudo no que se refere ao *Memento Mori*. Abaixo, observamos um diálogo entre o Diabo e o Sapateiro:

SAPATEIRO  
Hou da barca!

DIABO  
Quem vem i?  
Santo sapateiro honrado!  
Como vens tão carregado?

SAPATEIRO  
Mandaram-me vir assi...

E pera onde é a viagem?

DIABO  
Pera o lago dos danados

SAPATEIRO  
Os que morrem confessados,  
onde têm sua passagem?

DIABO  
Nom cures de mais linguagem!  
Esta é tua barca, esta!

SAPATEIRO  
Arrenegaria eu da festa  
e da puta da barcagem!

DIABO  
Como poderá isso ser,  
confessado e comungado?  
E tu morreste escomungado:  
nom o quiseste dizer.  
Esperavas de viver;  
calaste dous mil enganos.  
Tu roubaste bem trint'anos  
o povo com teu mester.

Embarca, eramá para ti,  
que há já muito que t'espero! (GIL VICENTE, s/d, p. 16).

O Sapateiro entra no barco demoníaco carregado de seus sapatos, sua profissão em vida, da qual usou para roubar a população que utilizava de seus serviços. Além disso, *Auto da Barca do Inferno* possui uma linguagem despachada, para alegorizar o juízo final, levando consigo características de uma sátira menipeia; esta possui os seguintes matizes: falta de enobrecimento dos personagens; mescla entre o sagrado e o profano, e com isso a seriedade com a comicidade; e conflito entre o mundo popularesco e o mundo institucionalizado.

Figura 6 - Cristo carregando a Cruz, de Bosch



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes de Ghent

A obra de Bosch representa o espírito dos autos construídos da Idade Média até o *Siglo de Oro*, nos quais havia essa confluência entre o sagrado e o profano. Por isso, apesar de haver teoricamente autos mais didáticos e outros alegóricos, separando-se em mistério e moralidade, não há uma separação purista dessas características. Como vimos em *Auto da Barca do Inferno*, há uma exposição do homem enquanto pecador, com seus defeitos expostos por meio de um humor satírico, porém não deixa de ser didático, no que se refere ao juízo final.

Contudo, vários tipos de representação eram encenados na festa do *Corpus*, entre as quais o *obispillo* – cerimônia em que crianças se vestiam como bispo, proferindo sermões – fizeram com que a hierarquia da Igreja repensasse a representação das encenações do *Corpus*, e, segundo Pedro Jiménez e Milagros Cáceres, por meio do Concílio de Compostela, em 1566, as tradicionais encenações foram mantidas, mas foi fomentada a produção de obras de cunho sacramental, a saber, o auto sacramental, para que houvesse coerência entre a retificação da doutrina pelo Concílio de Trento e a manutenção da tradição teatral. (JIMÉNEZ; CÁCERES, 2007, p. 586).

Com o Concílio de Trento, ocorrido de 1545 a 1563, a festa de *Corpus Christi* ganhou maior destaque, reação às mudanças provocadas por conta da Reforma Protestante, que considerava a adoração eucarística como idolatria; ao mesmo tempo, no *Siglo de Oro* constitui-se um subgênero voltado para a liturgia, intitulado auto sacramental. Segundo Carpeaux,

o teatro barroco assemelha-se menos ao teatro do Renascimento que ao teatro medieval, cuja cena englobava tanto o céu, quanto a terra e o inferno. Como o teatro medieval, os "Mistérios" e as "Rappresentazioni", o teatro barroco recorda as origens do teatro cristão na liturgia da Igreja. Chamou-se a liturgia um "Gesamtkunstwerk", conjunto de todas as artes para servir de louvor a Deus. O

teatro barroco é, da mesma forma, um "Gesamtkunstwerk"; (CARPEAUX, 1990, p. 12).

Com o fomento dado pela aristocracia espanhola, há a elaboração de megaproduções, escritas por Lope de Vega, Juan de Timoneda, mas principalmente por Pedro Calderón de la Barca, maior nome da produção literária sacramental. Nessas obras, não há como elencar alguns elementos, tais como a alegoria, em sobreposição a outros. Cada nuance é fundamental para compor esse subgênero. Incentivada pelo Concílio, a função didática e, portanto, doutrinal, junto com a questão alegórica, ganham fortuna na elaboração dos autos sacramentais.

Segundo Arellano, há autores que veem os autos sacramentais como ideologicamente direcionados para combater os efeitos do Protestantismo; contudo, há autores que não acreditam nessa perspectiva, como Marcel Bataillon, por entender que o auto sacramental já existia antes do estouro da Reforma Protestante. Contudo, por sabermos que a produção letrada do Seiscentos faz parte de um sistema aristocrático, sobretudo quando se trata de Calderón, poeta cortesão, não há como conduzir os autos a apenas um caminho, como o fizeram aqueles que os veem como ataques ao Protestantismo; há de vê-lo como um todo, do que está presente a doutrina católica, combativa às heresias, entre as quais está a heresia protestante.

Definir as características fundamentais do auto sacramental não pode cair em um purismo, com o intuito de encontrar características universais e caras a toda a produção da época. Só em Calderón, há diferentes tipos de autos sacramentais, como os de temas filosófico-teológico, mitológico, circunstâncias, hagiográfico e mariano. Destarte, são usados personagens que pertencem tanto a narrativas bíblicas, mitologia grega e a própria história da Espanha, com os seus milagres marianos. Por exemplo, nas obras que escolhemos como *corpus* primário desta dissertação, a saber, *Los misterios de la misa* e *Lo que va del hombre a Dios*, há dois autos filosófico-teológicos; de maneira didática, o primeiro ensina o ordinário da missa para personagens alegóricos Ignorancia e o Judaísmo, visando o combate dos erros deste na interpretação bíblica; em outro momento, no segundo auto, há os temas da Celebração Eucarística e a Redenção, dadas ao homem pelo Príncipe quando crucificado, alegoria de Jesus Cristo, sendo finalizado pelo Juízo Final. Já em outro auto, nomeado *La Devoción de la Misa*, temos uma obra histórica e mariana, na qual Calderón lança mão de uma lenda espanhola, a de Pascual Vivas, soldado espanhol que lutava contra os mouros nas Cruzadas. De acordo com a sabedoria popular, Pascual era muito devoto de Santa Maria, de modo que através de orações conseguiu fazer com que um anjo o substituísse em uma batalha contra os árabes, para que ele pudesse participar da celebração eucarística. Essa lenda

está contida nas Cantigas de Santa Maria, compostas a mando do rei Afonso, o Sábio.

A Eucaristia é tema central desde a época das celebrações do Corpus Christi, visto que a razão de ser dos autos sacramentais girava em torno da celebração do Corpo e do Sangue de Cristo. Contudo, a Redenção está vinculada com o sacrifício de Cristo, por meio de seu Corpo e de seu Sangue. Desta maneira, apesar de encontrarmos enredos tão díspares nos autos, eles se confluem no que se refere ao tema da Eucaristia e também ao da Redenção, como observa Parker (PARKER *apud* ARELLANO, 2008, p. 690).

Parker afirma que há nos autos o *asunto* e o *argumento* (PARKER *apud* ARELLANO, 2008, p. 690). O *asunto* é sempre o mesmo, ou seja, a Eucaristia ou a Redenção, já o *argumento* pode transitar por diferentes gêneros. A junção entre o *asunto* e o *argumento* se dá por meio da alegoria, com a agudeza, em que se unem diferentes elementos. Essa técnica alegórica é responsável por ocultar uma linguagem que é inconcebível aos seres humanos, técnica que está expressada nas Sagradas Escrituras. A partir dessa técnica, a composição dos autos está direcionada para uma literatura comprometida, na qual além da contemplação, o desejo da *admiratio*, há o intuito de educar o espectador, através de temas bíblicos e da doutrina católica. Como vimos anteriormente, isso se dá para manter o sistema aristocrático espanhol. Os mecanismos do auto – Comicidade, Fascinação sensorial, Música – são muito importantes para este gênero.

Como literatura direcionada, o auto contava com mecanismos para atrair os espectadores, por meio da música, da cenografia e da comicidade. Apesar de pouco presente nos autos, alguns possuíam elementos cômicos para atrair o público; a grande maioria dos autos são sérios.

## 2.2 A música e a cenografia nos autos sacramentais

A música é fundamental para alegorizar a Salvação defendida pela doutrina da Igreja. Levando em consideração os escritos de Santo Agostinho, Calderón distingue a música sacra (orações, culto, adoração) da música profana. A música sacra é um eco celestial da harmonia e manifestação da razão divina (métrica, proporção, ordem), através de hinos como *Tantum ergo*, *Te Deum* e *Salve*, visando à regeneração e salvação dos homens, enquanto que a música profana está relacionada com o pecado. (ARELLANO, 2008, p. 698-699).

Os anjos ocupam o espaço mais alto do cenário, com suas *chirimías*, instrumento que simboliza o divino. A música sacra retrata a ordem celestial, referindo-se à razão divina, por meio da proporção e métrica. Segundo Arellano (2008, p. 699), nas obras calderonianas, há hinos como

*Te Deum, Tantum ergo*, cujas letras expressam a redenção e a salvação dos homens.

Além disso, a magnitude sensorial dos autos sacramentais está refletida na cenografia. Levando em consideração que o auto comandava a economia do teatro do *Siglo de Oro*, havia disputa entre as companhias de teatro para representar seus autos na festa de *Corpus Christi*. Além disso, há de se lembrar que os grêmios que financiavam o teatro sacramental precisavam da ajuda da *alcaldía*, de modo que esta tinha influência na representação dos autos. Assim, essa instituição pública financiava os autos sacramentais, ao passo que as *cofradías* financiavam os demais gêneros teatrais.

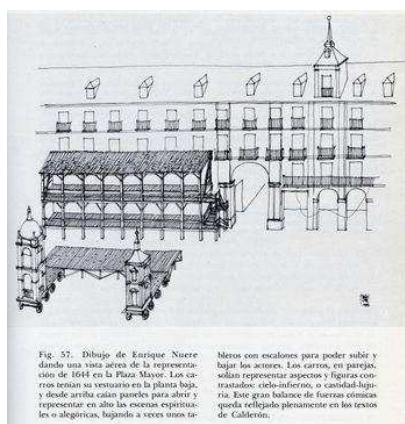
As peças eram representadas primeiramente aos monarcas e aos clérigos, para depois serem encenadas nas grandes cidades e logo nas pequenas cidades e vilas. Evidentemente, o aspecto cênico das peças mudava de acordo com o espectador, visto a impossibilidade de encenar o mesmo espetáculo para os reis, em um ambiente apropriado para tal, com os carros magnos, e para um público interiorano. No princípio, os autos eram encenados dentro de templos católicos e depois passaram para ruas e praças públicas, em cima de tablados. A pintura suprimia a falta de material para as peças. Um monte era desenhado caso não houvesse um monte, e dragões eram desenhados caso não houvesse hidras elétricas; já os carros mediam 5 metros de longitude e até 10 metros de altura. Os autos eram representados em *corrales* também.

Figura 7 – La Tarasca



Fonte: chvalcarcel (s/d)

Figura 8 - Apresentação na Plaza Mayor (1644)



Fonte: chvalcarcel (s/d)

Nesse sistema, está a retórica com o intuito de ensinar a doutrina católica aos espectadores das peças teatrais, e os autos são exemplos explícitos disso. Na seção XIII do Concílio de Trento, a seção *DECRETO do Santíssimo Sacramento da Eucaristia* possui informações que coadunam com a importância do auto sacramental enquanto peça teatral desse sistema e grande patrocinado pela corte espanhola:

Declara mais o Santo Concilio, que com muita piedade e religião se introduziu na Igreja este costume de celebrar todos os anos com singular veneração e solenidade um dia festivo particular, este sublime e venerável Sacramento, levado em procissões reverente e honorificamente pelos caminhos, em lugares públicos; pois é justíssimo que haja alguns dias sagrados estabelecidos, em que todos os cristãos com singular demonstração de ânimo, lembrem-se, agradecidos com o seu Senhor e Redentor, por tão inefável, divino benefício, em que representa a vitória e triunfo da Sua morte. (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, 1781, Seção XIII, Capítulo V, parágrafo 878, p. 255, adaptação nossa).

O Concílio reitera a relevância da festa de Corpus Christi, o que influencia para que os autos sacramentais sejam tão quistos na corte, para que tenham majestosas produções, patrocinadas com grande renda pela aristocracia espanhola.

No capítulo I dessa mesma seção, a XIII, intitulado *Da real presença de N. Senhor Jesus Cristo no Santíssimo Sacramento da Eucaristia*, há a afirmação de que no sacramento da Eucaristia está o corpo e o sangue de Cristo:

Ensina o Santo Concílio, e confessa clara e singelamente, que no Augusto Sacramento da Santa Eucaristia, **depois da Consagração do pão e do vinho, debaixo dessas espécies se encerra Nosso Senhor Jesus Cristo, verdadeiro Deus e Homem, verdadeira, real e substancialmente.** [...] (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, 1781, Seção XIII, Capítulo I, p.243, grifo nosso, adaptação nossa).

E, mais adiante, de que

[...] Todos quantos houve na verdadeira Igreja de Cristo, e disputarão deste Santíssimo Sacramento, **assim o confessarão expressivamente que Nosso Redentor instituíra este tão admirável Sacramento na Última Ceia, quando depois de benzer o pão e o vinho, testificou com palavras distintas e claras que Ele lhes dava o Seu mesmo Corpo e o Seu Sangue.** [...] (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, 1781, Seção XIII, Capítulo I, p. 245, grifo nosso, adaptação nossa).

A observação de Arellano de que os autos tratam tanto da Eucaristia como da Redenção ocorre pelo fato de que a Igreja, sob sua autoridade no Concílio de Trento, afirma que o Corpo e o Sangue de Jesus Cristo estão verdadeiramente presentes no sacramento eucarístico, após a consagração. A doutrina afirma que o Sacrifício de Cristo está intrinsicamente ligado com a Eucaristia. *Lo que va del hombre a Dios* é iniciada com o Santo Sacrifício de Cristo, deixando o Seu legado para o homem, redimindo o pecado cometido primeiramente por Adão, e termina com a reunião em uma mesa eucarística, após o juízo final. Essa circularidade retifica a doutrina católica do Santíssimo Sacramento.

Não há como encarar os autos sacramentais apenas como textos literários, visto que a sua composição assume funções que os aproximam de um espetáculo tal como a festa. Isso porque há enormes semelhanças entre o gênero e a festividade, a começar pela introdução do subgênero teatral atrelado à festa de Corpus Christi. Compreendendo a festa como um meio de expressão em que são expostos os costumes e cerimônias de uma cultura, não há como separá-la do meio religioso. O Corpus, por ser uma festividade, é comemorado com procissões nas ruas das cidades, tal como ocorre com a encenação dos autos, cujo cenário é composto por majestosos carros nos quais há um exuberante trabalho artesanal de cenografia, realizado pelos engenheiros italianos, contratados pela corte espanhola. Também cabe lembrar que o auto fora pensando justamente como uma opção de representação festiva que se diferenciava da celebração litúrgica vigente, e assim ocorria para que não houvesse a ideia de que a representação era a liturgia em si. Apesar dessa distinção, o auto sacramental possui normalmente sua estrutura como a da missa. Deve-se ressaltar que a estação em



que os autos eram sumamente encenados, na festa do Corpus, era a primavera, considerado tempo festivo profano, tendo diante de si o tempo festivo litúrgico. Ademais, nos autos cantavam-se músicas sagradas e profanas, demarcando a diferenciação entre essas duas esferas. As primeiras eram entoadas através de hinos tais como *Te Deum e Tantum Ergo*, por exemplo, e as outras eram entoadas a fim de expressar o pecado; as *chirimías* tocadas pelos anjos representavam o som advindo do Céu.

Deste modo, dissertamos sobre alguns elementos cruciais presentes nos autos, tais como a música, a cenografia e seu status de festa. Diante disso, José María Diez Borque destaca um questionamento não somente dele, mas de uma gama de teóricos sobre o auto: tendo em vista que o público variava nas diferentes representações das companhias, já que estas possuíam seu itinerário que percorria os palácios até os simples espaços rurais nos vilarejos, como era possível que um público, em grande parte analfabeto, pudesse compreender peças feitas com uma linguagem oculta por meio da agudeza, em meio à erudição *calderoniana*, transitando da filosofia até temas teológicos profundos? Como se sabe, havia uma grande preocupação da corte com a educação dos indivíduos da sociedade seiscentista; aqui, especificamos a preocupação dos membros da Igreja Católica com a educação doutrinal dos espectadores do teatro do *Siglo de Oro*. O latim era o paradigma intelectual da época, sobretudo por conta das grandes produções, tais como a gramática de Nebrija. A erudição partia do latim, e sendo as fórmulas litúrgicas católicas feitas em latim, além dos textos do Evangelho e das Cartas de São Paulo, a Igreja preocupava-se com a falta de conhecimento da doutrina católica, e por isso usava diferentes meios a fim de atrair a atenção do público, sobretudo meios visuais. Segundo o cardeal Vicente Enrique y Tarancón, havia procedimentos que visavam à educação daqueles que ignoravam os temas mais profundos do cânone católico; estes se davam através de sermões, hinos, orações; por meio das festas litúrgicas, estimulava-se a devoção e a Verdade contida na beleza dos aparatos físicos usados. Segundo Borque (1983, p. 614), acrescentavam-se elementos musicais, artísticos, belos visualmente para atrair o vulgo, como se percebe com a elaboração de loas, entremeses e bailes. Portanto, esse carácter festivo une-se ao litúrgico e sério a fim de atrair o espectador que não possui a virtude do juízo. Na Seção XXII, intitulada *DOCTRINA do Sacrificio da Missa*, no capítulo VIII, *A Missa ordinariamente não se deve celebrar em língua vulgar, e os seus mistérios se hão de explicar ao Povo*, lê-se a necessidade de uma instrução repetida:

[...] Ainda que a Missa encerre uma grande instrução ao povo fiel, com tudo pareceu aos Padres não ser conveniente que se celebrasse ordinariamente na língua

vulgar. Por cuja causa conservando o Rito aprovado em toda a parte de cada uma das Igrejas e da Santa Igreja Romana, Mãe e Mestra de todas; para que as ovelhas de Cristo não tenham fome e os pequeninhos não peçam pão, e não haja quem lho reparta; **manda o Santo Concílio aos pastores e a cada um dos que têm Cura de almas, que durante a celebração da Missa exponham frequentes vezes, por si ou por outros, alguma daquelas coisas que se tem na Missa; e entre o mais declarem algum mistério desse Santíssimo Sacrifício, principalmente nos domingos e festas.** (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, Seção XXII, 1781, Capítulo VIII, p. 110, grifo nosso, adaptação nossa).

Esta recomendação do Concílio de Trento visava à frequência do ensinamento doutrinal aos fiéis, de modo que isso se expandiu para gêneros ditos anteriormente como profanos, como o teatro. O teatro foi um grande caminho para a educação do homem seiscentista, e isso nos permite uma visão expandida se refletirmos até sobre a catequização do Padre Antonio Vieira aos índios tupiniquins. Através de sermões e de teatro, educava-se aos que menos possuíam conhecimento.

Levando em consideração os autos sacramentais, deve-se ter em mente que a elaboração deles por Calderón de la Barca, por exemplo, está esmiuçada de temas sérios e complexos, o que não por acaso faz com que haja várias categorias de autos. No entanto, os adereços exteriores à complexidade literária dos conceitos eruditos usados permitem uma integração do público vulgo à interpretação da obra encenada. Como uma balança, há de um lado o estudo, os temas eruditos e por outro lado há os elementos agudos, fazendo com que tanto um público tido como mais culto e, portanto, dominador de um juízo como o vulgo pudessem contemplar as obras em questão.

O uso de recursos tão díspares na produção dos autos sacramentais revela-nos um enlace entre o mundo dos homens e o mundo divino. Em *O Teatro do Sacramento*, Alcir Pécora disserta sobre uma influência mística nos sermões do Padre Antonio Vieira, ressaltando que se leva em conta não a ascese individual dos santos místicos do XVII, mas sim desse vínculo que permite unir o Criador e a criatura (2008, p. 79). Por este motivo, há determinadas características na arte sacramental que podem levar a um pensamento equivocado acerca de quem o escreveu. No caso de Antonio Vieira, Pécora chama a atenção para o fato de que a maneira como tece seus sermões não pode levar a pensar Vieira como um herege, contrário à ortodoxia católica, pelo contrário. As imagens em seus sermões levam à demonstração da Verdade e do equívoco, do Sagrado e do profano. Como afirma Hansen (1996, p. 93), o corpo precisa estar integrado dos pés (vulgo) à cabeça (eruditos). Trazendo esta realidade aos autos sacramentais, os autos demonstram essa oposição, por isso se há de distinguir o *asunto* do *argumento*. Esse vínculo é valorizado pelos feitores das obras do Seiscentos, tendo em vista a necessidade de educar a população espectadora;

no entanto, como vimos antes, isso se dava através do encantamento do público.

A Igreja demonstrava preocupação pela educação dos fiéis, tendo em vista a Reforma Protestante e o Islamismo. Por conta disso, fundamentalmente por conta do primeiro movimento, cujo surgimento se deu no seio da própria Igreja, o Pontífice Romano, São Pio V, reuniu-se com o episcopado da época ao largo de 20 anos, no Concílio de Trento, para decidirem quais medidas seriam cabíveis para instruir os fiéis.

Os documentos redigidos nas sessões do Concílio abordaram diferentes temas, caros ao momento. Na seção XXV, *Decreto do Purgatório*, a Igreja pede aos seus sacerdotes que “Em presença do povo rude, excluam-se questões difíceis e sutis, que não causam edificação e que pela maior parte não se tira fruto algum de piedade”(O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, seção XXV, 1781, p.345). Essa parte do cânone contém a essência do *Siglo de Oro*, no que tange à proporcionalidade do conteúdo ensinado a determinados indivíduos. O pedido da Igreja coaduna a retórica-poética tecida pelos poetas da época, com o intuito de possuírem utilidade a aqueles que contemplam determinadas obras. Mais adiante, na mesma seção, o Concílio exalta a relevância da arte direcionada para o ensinamento cristão:

Ensinem os Bispos com cuidado, que com as histórias dos mistérios da nossa redenção, com as pinturas e outras cópias se instrue, fazendo com que o povo se lembre e venere com frequência os Artigos da Fé, e que se lembrem de todas as sagradas Imagens, recebendo grandes frutos, não só porque se manifesta ao povo os benefícios e mercês que Cristo lhes concede, mas também porque se expoem aos olhos dos Fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos e seus saudáveis exemplos: para que por estes deem graças a Deus, ordem a sua vida e costumes à imitação dos Santos, se existem a adorar e amar Deus e exercitar a piedade.. (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, seção XXV, 1781, p. 351-353).

As histórias de redenção e da narrativa bíblica estão estampadas na arte do *Siglo de Oro*, tal qual os relatos hagiográficos, oriundos da Legenda Áurea. Juan de Valdés, Caravaggio, Velázquez, etc. compuseram obras pictóricas direcionadas ao ensinamento doutrinal da Igreja, financiados pelos mecenas, a saber, a corte. A composição dos autos sacramentais segue essas recomendações da Igreja, como vimos, tratando de temas vinculados à Redenção, direcionados para a Celebração Eucarística; com isso, tentava-se evitar os erros doutrinários, os quais recaíam no comportamento dos fiéis:

Se houverem introduzido nestas santas e salutare práticas, deseja ardentemente o Santo Concílio que se sejam exterminados totalmente; de modo que não usem imagens de falsos dogmas, nem provoquem ocasiões de erro. E se alguma vez

acontecer que figurem, em presença do vulgo, as histórias e narrações da Sagrada Escritura, quando assim convir, que seja instruído o povo, **ensine-se que isto não é emular a Divindade, como se pudesse ver-se com os olhos ou exprimir-se com figuras ou cores algumas.** (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, seção XXV, 1781, p. 353).

Com isso, as obras direcionadas do *Siglo de Oro* estavam condicionadas a este preceito, expondo alegoricamente a doutrina como Verdade e as heresias como erros dogmáticos; ao final dessa citação, por conta da discussão iconoclasta fomentada pela Reforma acerca da idolatria de imagens, a *iconofilia*, pede-se para que o vulgo seja ensinado de modo que veja a imagem como uma representação dos ícones e da Divindade, e não como a Divindade em si, sendo Esta Oculta aos olhos humanos.

Por isso, como vimos em Maravall, as obras teatrais lançavam mão de uma produção grandiosa em termos de figurino e cenário, a fim de atrair o público com menos *juízo*. Isso é interessante, pelo fato de que os gêneros comumente encenados ao vulgo eram as comédias, justamente por uma aproximação com o cotidiano e linguajar daquela comunidade, e os autos sacramentais eram dotados de seriedade, tendo alguns momentos cômicos; no entanto, eram encenados para um público ignorante, muitos analfabetos, como já vimos. Além disso, abarcam temas conceituais de profundidade filosófica e teológica tamanhas, tal como a obra sacramental de Calderón; e ainda que não houvesse familiaridade com estes temas, o vulgo lograva compreender as alegorias propostas por esse subgênero teatral. Com música, cenografia, mesclando a audição com a visão, conseguia-se conquistar o espectador, que por tal motivo era levado ao entendimento.

Diez Borque, investigador da obra de Calderón, trata sobre as características festivas dos autos sacramentais, sobretudo no que se refere à musicalidade. Segundo o autor, nas obras de Calderón vê-se uma sobrevalorização da audição para a compreensão, tendo em vista a passagem das cartas de São Paulo aos Apóstolos, dentre as quais há a passagem: “Mas não obedeceram ao Evangelho. Diz, com efeito, Isaías: Senhor, quem acreditou em nossa pregação? Pois a fé vem da pregação e a pregação é pela palavra de Cristo. Ora, eu digo: será que eles não ouviram? Entretanto, pela terra inteira correu sua voz; até os confins do mundo as suas palavras.” (Romanos 10,16-18)

O autor expõe diversas passagens de obras de Calderón nas quais há a exaltação da audição para a compreensão, e por isso o Concílio tanto fala sobre a importância da pregação para o entendimento do vulgo. Na mesma direção, chama atenção para o uso das imagens, pedindo cuidado com o trato delas ao serem divulgadas. Podemos dizer que isso se dá pelo fato de que nas Sagradas Escrituras há recomendações acerca da concupiscência dos olhos: “Porque tudo o que há

no mundo – a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e o orgulho da riqueza – não vem do Pai, mas do mundo” (1 João 2, 16-17, p. 2126). Um dos sermões de Antônio Vieira, o do Santíssimo Sacramento, ser-nos-á de grande valia para pensar a relevância da visão e da audição:

Por isso dizia Davi, falando de seus olhos, uma coisa muito digna de reparar, em que ninguém repara: *Revela oculos meos, et considerabo mirabilia de lege tua* (Sl 118,18): Senhor, revelai-me vossas maravilhas, para que eu as conheça, **mas revelai-me os olhos para que conheça vossas maravilhas!** Sim, porque muitas vezes os olhos contradizem as maravilhas de Deus, como se vê no mistério da Eucaristia. E para entender semelhantes maravilhas, são necessárias duas revelações: uma revelação nas maravilhas, para que o entendimento as conheça, outra revelação nos olhos, para que a vista a não contradiga. [...] (VIEIRA *apud* PÉCORA, 2008, p. 137).

Lembrando a passagem acerca da concupiscência dos olhos, há nesse sermão um pedido a Deus para que sejam revelados “os olhos para que conheça vossas maravilhosas”. Podemos observar dois pedidos: o da revelação das maravilhas divinas através dos olhos e o da necessidade de que Deus instrua a visão de quem quer conhecê-las. Recordemos, então, da passagem das cartas aos romanos, onde há a afirmação de que a fé entra pelos ouvidos. Em um trecho supracitado, que se trata de um pedido do Concílio aos sacerdotes e fiéis, vemos a preocupação pelo que os mais ignorantes veem, de modo que enquanto não se permitiam exibição de imagens contrárias à doutrina católica, exigia-se uma postura muito cuidadosa em relação às pregações. Séculos atrás, em um período de discussões acerca do uso da imagem, o papa Gregório Magno retificou a importância da pintura para educar aos que não sabiam ler:

Una cosa es adorar una pintura, y otra cosa muy distinta es aprender mediante una escena representada en una pintura qué es lo que debemos adorar. Porque lo que un escrito procura a quien lo leen, la pintura ofrece a los analfabetos que la miran, para que estos ignorantes vean lo que deben imitar; las pinturas son la lectura de quienes no conocen el alfabeto, de modo hacen las veces de lectura [...]. (GREGÓRIO MAGNO *apud* BESANÇON, 2003, p. 243).

Mas apesar de haver esse direcionamento didático em relação ao vulgo, o Concílio também se preocupava veementemente com a formação dos Príncipes, e isso está bem representado no teatro do XVII. Como um círculo, as ações destes recaíam sobre os pertencentes às camadas mais baixas da pirâmide hierárquica. Segundo o concílio,

Desejando o Santo Concílio que a disciplina eclesiástica não só seja restituída ao povo cristão, mas também que se conserve perpetuamente defendida de todos os

embaraços; além do que se estabelece acerca das pessoas eclesiásticas, julga necessário advertir também os príncipes da sua obrigação: confiando que eles como católicos, que Deus quis que fossem protetores da Santa Fé e da Igreja, não só concederão que se restitua a Igreja o seu direito; mas reduzirão todos os seus súditos à devida reverência para com o Clero, Párocos e Ordens superiores; nem permitirão que os Oficiais ou Magistrados inferiores violem a imunidade das pessoas Eclesiásticas, estabelecida por ordem de Deus e determinações dos Cânones, com algum empenho ambicioso; mas juntamente com os mesmos Príncipes deem a devida observância às Sagradas Constituições dos Summos Pontífices e dos Concílios. (O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento, seção XXV, 1781, p. 479-481).

Assim, ao passo que o vulgo necessita de bons direcionamentos, os príncipes possuem a responsabilidade como guardiões da Fé Católica, inspirando a tantas obras, como *El discreto*, de Gracián, a que já recorremos. Otto Maria Carpeaux chama a atenção para Segismundo, como representação da decadência e da redenção de um príncipe católico, em que a graça divina é a única opção para um governo triunfante, como vemos na sobreposição do livre arbítrio católico ao destino infalível pagão, tal como na redenção e no perdão do Príncipe ao pai, controlando a ira esperada no confronto entre os dois; ademais, como um prudente príncipe, soluciona a desonra de Astolfo a Rosaura, desposando-os, e desposando-se com Estrella. Dessa maneira, evita-se que um estrangeiro assumo o trono futuramente.

A preocupação com a manutenção da monarquia, com a figura do Príncipe e do Rei como soberanos, responsáveis por conduzir a sociedade da qual são autoridade se dá pelo fato de que há uma analogia entre o reino humano e o Reino dos Céus, alegoria entre o visível e o invisível. Contudo, como vimos outrora, a representatividade do rei como representante divino na terra se dá por conta de sua posição enquanto Rei, e não enquanto pessoa. As peças do teatro espanhol, “[...] mostram o bom príncipe como servidor do Estado e do direito, e o tirano como servidor de seus desejos demoníacos. Todos os artificios da encenação servem ao fim de *‘hacer más representable’* essas virtudes celestes e esses vícios infernais. [...]” (CARPEAUX, 1990, p. 26).

### **2.3 O auto sacramental e o sermão: o teatro retórico**

Como observa Carpeaux, o teatro barroco representa o vínculo entre o mundo monárquico terrestre e o mundo cósmico, em que o palco das encenações é o grande teatro do mundo (1990, p. 11), em referência à obra *El gran teatro del mundo*, de Calderón. O mundo deformado, os vícios dos personagens expressam a imperfeição do mundo terrestre, enquanto que o maravilhamento dos

artifícios grandiosos utilizados nos autos expressa a corte Celeste.

A cerimônia eucarística exerce uma dupla função nos autos sacramentais. A primeira, de ser o *asunto* da obra, e a segunda, pelo o fato de o auto alegorizar a teologia da transubstanciação no próprio desenvolvimento da fantasia, e por isso ela é usada de maneira excessiva. Segundo Jiménez e Cáceres:

Esa capacidad para transformar en acción conceptos abstractos es la que distingue inmediatamente el auto sacramental de otras manifestaciones del teatro religioso, como los autos navideños o las comedias de santos. Porque en la modalidad dramática que ahora estudiamos no se ejemplifican verdades teológicas a través de figuras y acontecimientos reales; las especulaciones abstractas se plasman por medio de personajes simbólicos, encarnación de vicios, virtudes, potencias del alma, etc. (JIMÉNEZ; CÁCERES, 2007, p. 582).

Isso recorda o tema do *sueño*, recorrente no teatro barroco, cujos significados, na língua espanhola, são o de sonolência e o de sonho. O primeiro diz respeito ao mundo material, imperfeito, e o sonho, à Realidade; portanto, alegorização do mundo terreno e do mundo celeste. A comunicação entre o visível e o invisível é o princípio da figura e da alegoria, cujo entendimento é o de que na representação um dos elementos é substituído por outro, real. Tal como na Cerimônia Eucarística, por meio da transubstanciação, o pão e o vinho, objetos do mundo – *visibilia* – são transformados no Corpo e no Sangue de Cristo – *invisibilia* – de modo que a transformação se sobreponha à forma material primeira. Abaixo, contemplemos um fragmento da poesia *Vivo sin vivir en mí*, de Santa Teresa de Ávila, que expressa o entendimento barroco em relação à vida terrestre e à vida verdadeira:

Aquella vida de arriba,  
que es la vida verdadera,  
hasta que esta vida muera,  
no se goza estando viva:  
muerte, no me seas esquiva;  
viva muriendo primero,  
que muero porque no muero. (TERESA DE ÁVILA, Santa, 2007, p. 509)

Como vimos, a obra poética do teatro espanhol está composta por meio de uma retórica-poética, por meio de uma agudeza dos poetas. Essa agudeza permite que se adeque o texto ao tipo de espectador que irá contemplá-lo, segundo as regras de decoro. Vimos também que as peças teatrais possuidoras de grande ornato estético, de fantasia, exigiam menos juízo dos espectadores; por outro lado, as que adotavam a simplicidade estética, exigiam de seus contempladores juízo.

Hansen (1996) afirma que há três maneiras de a agudeza agir na mente dos receptores: 1. produzindo imagens mentais pelo entendimento, e não pela fantasia; 2. unindo o entendimento à fantasia; 3. produzindo apenas fantasia, excetuando o juízo.

Sabemos que os autos sacramentais eram encenados para todo o tipo de público, dos mais eruditos aos mais ignorantes. Por isso, se adotassem a primeira opção, não lograriam atingir ao vulgo, visto que não há entendimento claro de temas tão complexos que são tratados; também não poderiam apenas fabricar a fantasia, sem ocasionar o juízo. Desse modo, necessitava-se tanto da fantasia quanto do entendimento.

A retórica da arte espanhola do *Siglo de Oro* estava calcada em uma preceptiva contrarreformista, de modo que não havia uma separação entre diferentes setores que permeavam a vida cotidiana, a saber, entre a arte e a teologia. Parker afirma que fundamentalmente em Calderón o tema e a sua poética não se separam da teologia católica (Parker *apud* Bazzoni, 2004, p. 24). Essa preceptiva bebe da fonte de pensadores clássicos, como Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano. Para este último, a fabricação de imagens emula as *auctoritates* de diferentes gêneros. Em Cícero e no anônimo responsável por *Retórica para Herênio*, vemos que o uso de metáfora (*traslata*), hipérboles (*supralata*), sinônimos (*suplicata*) e palavras escolhidas (*delecta*) é importante para fabricar a *evidentia* (HANSEN, 2011, p. 28). Para Aristóteles, a aprendizagem está vinculada ao uso da metáfora:

[...] É naturalmente agradável a todos aprender sem dificuldade; ora, as palavras têm uma significação; por conseguinte, as mais agradáveis das palavras são as que nos trazem algum conhecimento. Mas as palavras obsoletas nos são desconhecidas, ao passo que conhecemos os termos próprios. Este efeito é muito particularmente produzido pela metáfora [...] (ARISTÓTELES, s/d, p. 228).

A partir de Hansen, vemos que a Retórica de Aristóteles e a Poética de Horácio influenciaram a preceptiva da retórica-poética contrarreformista. Em *Arte Retórica*, Aristóteles define a retórica como a arte de saber persuadir. Com isso, levando em consideração o que discernimos até agora, não há uma teoria pronta da persuasão para que se persuade todos os indivíduos, mas maneiras distintas, variantes de acordo com a situação em que se encontra o espectador. Esta arte fundamenta-se a partir do uso dos silogismos oratórios, que permitem a quem produz um discurso persuadir através de argumentos opostos.

Enfim, é preciso estar à altura de persuadir o contrário de nossa proposição, do mesmo modo que nos silogismos lógicos; não para nos entregarmos



indiferentemente às duas operações - pois não se deve persuadir o que é imoral - mas para ver claro na questão e para estarmos habilitados a reduzir por nós mesmos ao nada a argumentação de um outro, sempre que este em seu discurso não respeite a justiça. Ora, nenhuma das outras artes conclui os contrários por meio do silogismo, a não ser a Dialética e a Retórica, porque uma e outra têm por objeto os contrários. [...] (ARISTÓTELES, s/d, p.40).

Destarte, o estagirita afirma que ainda que se exponham duas argumentações contrárias no silogismo lógico, aquele que persuade não aceita as duas proposições contrárias, mas, ao contrário, expõe os contrários para que a verdade se evidencie e se distinga do equívoco. Por isso, a Retórica “[...] não consiste em persuadir, mas em discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão [...]” (ARISTÓTELES, s/d, p.41). E isso se dá segundo determinada classe de indivíduos, ou seja, a retórica não se encarrega de saber persuadir a cada indivíduo, mas a determinados grupos. (p.45).

Até agora, vimos a importância do ouvir e do ver para a produção teatral barroca, especialmente do auto sacramental, em que a partir da explicação da doutrina católica, dos hinos e do exuberante cenário e figurino, logra-se persuadir o espectador. De igual modo, o ouvir é fundamental para alcançar a persuasão. Segundo o Filósofo, há três movimentos fundamentais à Retórica: saber o que falar, o estilo do falar, e como falar. Este último ato diz respeito à maneira como se fala, ou seja, às variações no ato da fala, de acordo com o estado de ânimo de quem busca persuadir; a saber, àqueles a quem a tristeza os domina, com certeza não se rirá da situação em que se encontra, e muito menos a quem lhe invade a cólera, não demonstrará harmonia na tonalidade de sua voz. Portanto, os oradores têm em conta a força da voz, a harmonia e o ritmo. (ARISTÓTELES, s/d, p.204). Para as artes que necessitam da oratória, isto é fundamental. O teatro necessita de atores que saibam variar de tonalidade dependendo dos personagens que interpretam. Há de haver uma confluência entre as informações, temperamento e personalidade, que se têm de determinado personagem e a tonalidade de voz empregada por tal. A dicção auxilia na compreensão rápida do conteúdo dito. Por conta disso, afirma Aristóteles: “Deliciamo-nos com os [enunciados] que compreendemos logo que são formulados ou com os que a inteligência apreende com pouco atraso. Tiramos destes entimemas uma espécie de aquisição intelectual, ao passo que com os outros não temos nem este benefício imediato nem este benefício retardado. [...]” (s/d, p.228).

Portanto, a junção desses três movimentos dentro da arte oratória permite que o espectador compreenda melhor determinado assunto, sendo educado. Além disso, diz o Filósofo que esses entimemas, quando opostos, permitem uma melhor compreensão do ouvinte, tal como os oximoros, tão comuns no Seiscentos. Ele chama atenção também para a importância da analogia, espécie de metáfora. Esta está entre as qualidades do estilo, junto com a antítese e com o caráter expressivo.

Quanto ao estilo, é recomendado

[...] urge estar atento e, se dizemos que uma veste de púrpura assenta bem a um jovem, será preciso determinar o que convém a um ancião, porque o mesmo vestido não fica bem a um e a outro. Queremos ornar o assunto? Tiraremos a metáfora do que no gênero há de melhor. Queremos rebaixá-lo? Tiraremos a metáfora do que há de pior. (ARISTÓTELES, s/d, p.207).

Aristóteles advoga pela dissimulação natural por parte de quem produz um discurso, não obstante atentar para não cair em afetação. Através da dissimulação, é possibilitado ao orador ou poeta desviar palavras inseridas em um sentido ordinário, conferindo-lhes grandeza. Em consonância com a produção do *Siglo de Oro*, o estilo está vinculado ao gênero, e possui eficácia ao expor o discurso de maneira clara, através do uso de termos próprios, vocábulos usuais e metáforas. Portanto, o emprego dessas expressões ocorre de acordo com a adequação para cada tipo de gênero. Como exemplo da adequação estilística, temos a poesia e a prosa. Na primeira, deve-se haver o emprego de expressões elevadas, ao passo que na segunda, de elementos ordinários, visto que está mais próxima do cotidiano pedestre (ARISTÓTELES, s/d, p.206).

Com isso, vemos que a agudeza usada pelos poetas seiscentistas espanhóis foi veementemente influenciada pela *Arte Retórica* de Aristóteles. Gracián afirma que

Aumentase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no passara de una mediocridad, por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza, y no solo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas conuinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos, y géneros de uniones. (GRACIÁN, 1669, p. 302)

A cosmovisão contrarreformada determinou que a produção de fantasia poderia ser usada em gêneros oratórios, por exemplo, no sermão, como licença poética, desde que possuísse uma finalidade teológica para existir. A Companhia de Jesus adotou essa preceptiva em seus sermões, o *theatrum sacrum*, expondo conceitos distintos entre si, para que, por meio da luz divina, o espectador extraísse o ensinamento.

“[...] mesmo nos gêneros sacros – e não só nos sermões epidíticos, que pressupõem a ostentação verbal – as mesclas fantásticas continuaram a ser produzidas segundo o método escolástico de pregar e procedimentos técnicos de análise dialética e ornamentação das matérias da História Sagrada. No caso do sermão sacro, as agudezas tornaram-se agudezas teológicas.” (HANSEN, 2011, p. 28)

A fantasia e o ensinamento compõem um ornato dialético (p.30), em que a primeira adequa o ensinamento teológico aos olhos dos espectadores. Como gênero oratório, o sermão possui características imprescindíveis para ensinar e atrair o público. Levando em consideração os cânones do Concílio de Trento, vimos a preocupação dada aos discursos proferidos pelos sacerdotes e pelas imagens produzidas pela pintura, que se estende à imagética literária teatral. O sermão une todos esses matizes: pela elocução do sacerdote e pelas imagens metaforizadas em seu conteúdo.

Da mesma maneira, os autos sacramentais reúnem os conteúdos filosófico e teológico profundos à ornamentação, à criação de imagens mentais, fomentadas por sua estética tanto interna, pela metáfora, e externa, através da música, do figurino e fundamentalmente da arquitetura majestosa. Portanto, vemos a funcionalidade dos autos sacramentais tal como a do sermão, como um *theatrum sacrum*. No auto sacramental *La segunda esposa y triunfar muriendo*, de Calderón, a personagem Labradora afirma que os autos são “[...] sermones/ puestos en verso, en idea/ representable cuestiones/ de la sacra teología”. (1717, p. 291).

A inclusão da literatura de cunho secular ou profana como ferramenta para doutrinar foi fomentada com a composição da *Divina Comédia*, por Dante. Santo Tomás de Aquino afirmou que somente nas Sagradas Escrituras seria possível encontrar as verdades teológicas, excluindo o restante da literatura do encargo de levar o espectador a essas mesmas verdades.

Em uma epístola escrita ao vicário geral do Principado de Verona, Can Grande della Scala, o florentino defende que sua obra magna vincula-se à estruturação de obras doutrinárias, estabelecendo que no princípio de alguma obra doutrinária deve-se discutir o sujeito, o agente, a forma, o fim, o título do livro e o gênero de filosofia tal como a sua *Comédia*. Em seguida, afirma que sua obra é *polisema*, ou seja, produzida com mais de um significado, literal e alegórica. Com isso, cita uma passagem do Antigo Testamento: "Na saída do povo de Israel do Egito, a casa de Jacó, do povo bárbaro, a santificação operou-se na Judéia, e em Israel, o seu poder" (ALIGHIERI, 1958, p. 170), afirmando que ao analisar de maneira literal, entende-se que os filhos de Jacó saíram de Israel, ao passo que, através de uma interpretação alegórica, leva o espectador a pensar na Redenção por Cristo. Portanto, expõe em sua obra a mesma possibilidade presente nas Escrituras para levar o espectador à Verdade. Para Dante, a poesia tem uma verdade da mesma ordem que a verdade revelada pela alegoria factual ou alegoria dos teólogos. (Hansen, 2006a, p. 59). Embora Dante tenha vivido no *medievo*, sua reflexão acerca do literal e do alegórico e da valoração da obra secular como um meio para transmitir a Verdade auxilia-nos a aprofundar nossa compreensão acerca da produção seicentista, visto o caráter doutrinário que possuem as obras literárias.

Esse modo de pregar, unindo *docere* e *delectare*, que encontramos tanto nos sermões como nos autos, chama-se conceito predicável. Permeado pela agudeza, o conceito predicável é um modo pelo qual se instrui o espectador, tratando de temas presentes nas Sagradas Escrituras, não de maneira literal, mas apresentando-os de maneira alegórica, metafórica, levando em consideração os quatro sentidos verificados na interpretação bíblica: histórico, alegórico, tropológico e escatológico. Ou seja, é um modo agudo de expor a Palavra Divina. (BAZZONI, 2004, p. 77). Essa técnica foi utilizada por haver, de acordo com Yves Hersant,

[...] deux excès contraires: soit ils [les prédicateurs] déversait sur l'auditoire [...] les torrents d'une éloquence trop lourdement érudite pour être spirituelle, soit ils se montraient bouffons et grossiers dans le vain espoir de captiver leur public. La solution est venue des conceptistes, qui en proposant des réflexions métaphoriques sur les Écritures "ont mis les doctrines difficiles au niveau des ignorants et haussé les platitudes au niveau des doctes". Employé à des fins édifiantes, le style brillant a donc les mêmes vertus que la manne, qui "nourrissait petits et grands, nobles et plébéiens<sup>2</sup>. (HERSANT, 2001, p. 180).

Com isso, a metáfora passou a ser um instrumento usado pelos doutrinadores barrocos com o objetivo de ensinar os preceitos espirituais da Igreja a quaisquer tipos de público, de nobres a plebeus. Dessa maneira, o orador responsável por transmitir essas verdades ao público "se doit d'enrichir ingénieusement le thème de son sermon, en conférant du piquant aux lieux communs et en libérant leur potentiel cognitif. En quoil il rivalise avec Dieu lui-même, qui révèle ses secrets grâce à de subtils symboles<sup>3</sup>." (HERSANT, 2001, p. 180).

Por isso, em concórdia com esse distinto público, foram estabelecidos diferentes níveis de metáfora, a fim de transmitir determinados sentidos da expressão do que está escrito nas Sagradas Escrituras. Para remeter às verdades teológicas, esses sentidos oriundos da interpretação bíblica são usados em diferentes tipos de gêneros literários. Essa divisão foi idealizada primeiramente por Cassiano, autor latino, e exposta em seguida por Rábano Mauro, autor medieval, a partir do exemplo da palavra Jerusalém: 1. No sentido histórico, Jerusalém diz respeito à cidade dos Judeus; 2. No sentido alegórico, é a alegoria da Igreja de Cristo; 3. No sentido tropológico, é a alma do homem que ora é amaldiçoada ora é abençoada por Deus; 4. No sentido escatológico, é a Cidade de

<sup>2</sup> [...] dois excessos contrários: ou eles [os pregadores] derramavam sobre o auditório [...] as torrentes de uma eloquência pesadamente erudita para ser espiritual, ou se mostravam bufões e grosseiros com a vã esperança de cativar seu público. A solução veio dos conceptistas, que, propondo reflexões metafóricas sobre as Escrituras, "colocaram doutrinas difíceis no nível dos ignorantes e elevaram platitudes ao nível dos doutos". Empregado com finalidade edificante, o estilo brilhante tem as mesmas virtudes que o maná, que "alimentava jovens e idosos, nobres e plebeus". (Tradução nossa).

<sup>3</sup> "Deve enriquecer engenhosamente o tema de seu sermão, conferindo vivacidade aos lugares comuns e liberando seu potencial cognitivo. Nisso ele rivaliza com o próprio Deus, revelando seus segredos graças a símbolos sutis".

Deus. Essas expressões de sentido estão em consonância com os níveis de ocultamento da atuação divina no mundo. Diferentemente dos seres angelicais, o ser humano não consegue contemplar Deus frente a frente, claramente, mas de maneira oculta, velada. Segundo Hansen (2006a), em *Alegoria*, há camadas hierárquicas da expressividade celeste, dividindo-se em sombra, vestígio e imagem. Com isso, "[...] essas marcas de Deus no mundo e nos textos segundo três graus de proximidade: a **sombra**, representação distante e confusa de Deus; o **vestígio**, representação distante mas distinta; a **imagem**, representação próxima e distinta. [...]" (p. 45).

A alegoria é fundamental para a interpretação bíblica, sobretudo no que se respeita à tipologia, à uma análise figural, de modo que elementos dos livros organizados no Antigo Testamento se vinculam aos dos do Novo Testamento, como exemplo temos Adão e Eva, acometidos pela queda, mas redimidos por Cristo e Maria.

Nessa direção, tendo em vista o conceito de Figura proposto por Erich Auerbach, o sentido da presença de Adão e Eva se dá justamente por visar essa redenção. Ou seja, a vinda de Cristo e a coroação de sua Mãe são o significado elementar desse vínculo tipológico. Esse é apenas mais um exemplo, junto com a palavra Jerusalém, da dimensão figural da interpretação bíblica.

Pensando no tema fundamental dos autos sacramentais, a Eucaristia, a transubstanciação faz com que elementos acidentais, o pão e o vinho, sejam substituídos pelo Corpo e pelo Sangue de Cristo na consagração. Para os olhos humanos, Cristo está oculto na hóstia. Em consonância com isso, Auerbach chama atenção para a composição da Divina Comédia, na qual o Inferno é muito mais descrito que o Céu, que pouco é descrito. Segundo Calderón, em *El verdadero Dios Pan*, “no es más que un espejo que traslada/ lo que es con lo que no es/ y está toda su elegancia/ en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla/ que el que está mirando a una/ piense que está viendo a entrambas” (2005, p. 6).

Bazzoni (2004) realiza uma análise acerca de autos sacramentais de temas mitológicos de Calderón, usando as peças *El divino orfeo* e *Andrómeda y Perseo*, e entende-as como obras que transmitem as verdades teológicas ao grande público, seja erudito, seja vulgar, com elementos divinos sendo usados a partir de uma configuração pagã, mitológica, e, recordando o que dissertamos acerca da composição dos autos sacramentais, os aspectos mitológicos fazem parte do *argumento* das peças, sem alterar o *asunto* principal.

## 2.4 Conceito predicável

Tesauro elenca alguns tópicos reunidos em uma metodologia a fim de alcançar o êxito no uso dos *conzettos predicabiles*. A partir de um tema moral e sagrado, deve-se o contrapor alguma passagem engenhosa retirado de algum dos livros bíblicos, contrapondo-o com outro texto presente nas Escrituras, para expor ao ouvinte a potencial agudeza divina, e em tal contradição deve-se haver uma análise confiável das autoridades eclesiásticas. Os conceitos expressam essa contrariedade, presente em várias passagens das Escrituras. Temos como exemplo um fragmento do Evangelho de São João (TESAURO *apud* HERSANT, 2001, p. 181):

Ao passar, ele viu um homem, cego de nascença. Seus discípulos lhe perguntaram: “Rabi, quem pecou, ele ou seus pais, para que nascesse cego?” Jesus respondeu: “Nem ele nem seus pais pecaram, mas é para que nele sejam manifestadas as obras de Deus. Enquanto é dia,/ temos de realizar as obras daquele que me enviou; vem a noite,/ quando ninguém pode trabalhar/ Enquanto estou no mundo,/ sou a luz do mundo”./Tendo dito isso, cuspiu na terra, fez lama com a saliva, aplicou-a sobre os olhos do cego e lhe disse: “Vai lavar-te na piscina de Siloé – que quer dizer “Enviado”. O cego foi, lavou-se e voltou vendo claro (João 9,1-7, p. 1867).

Através da lama, há a contrariedade: Jesus cura o cego com algo que poderia causar danos aos olhos de qualquer um. Isso exalta a divindade, metaforizando os milagres que Deus pode operar em suas criaturas. Baltasar Gracián, em sua obra, *Agudeza y arte de ingenio*, afirma que “[...] Dos cosas enoblecen un compuesto conceptuoso, lo selecto de sus partes, y lo primoroso de su unión. (1669, p.302)”. E, com isso,

Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; ejemplo de querubines y elevación de hombres, que los remonta a extravagante jerarquía. Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto y menos a precisión. Déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto. (GRACIÁN, 1669, p. 314)

Em resumo, o conceito predicável é a união entre o sagrado e as coisas do mundo, com o intuito de transmitir ensinamentos divinos. E, apesar de os autos sacramentais possuírem assuntos já estabelecidos, em contraposição ao sermão, que não possui esta delimitação, ambos possuem o mesmo intuito: o de educar o espectador acerca das verdades teológicas lançando mão da metáfora, da alegoria, nivelando-a de acordo com o público que contempla o discurso.

### 3 OS AUTOS SACRAMENTAIS ANALISADOS: *LOS MISTERIOS DE LA MISA E LO QUE VA DEL HOMBRE A DIOS*

#### 3.1 *Los Misterios de la misa*

*Los Misterios de la Misa* apresenta uma estrutura metalinguística da liturgia católica. Segundo o *Catecismo da Santa Missa*, a missa divide-se em seis partes: 1. Preparação pública: da entrada do sacerdote ao altar, até a coleta; 2. O introito e a instrução: da coleta até o final do Credo; 3. Oblação: do Credo ao prefácio; 4. O cânon, ou a regra da consagração: do prefácio ao Pater Noster; 5. A consumação: do Pater Noster à comunhão; 6. A ação de graças: da pós-comunhão ao último Evangelho. Assim como a missa, este auto sacramental divide-se nessas seis partes.

Os personagens que fazem parte deste auto são as alegorias Sabiduría, Ignorancia, Judaísmo, Gentilidad, niño; e os que fazem parte da narrativa Bíblica: Adán, Moisés, Baupista, Evangelista, São Paulo, São Lucas e Cristo.

As alegorias *Sabiduría* e *Ignorancia* travam um diálogo ao longo desta peça, no qual aquela ensina a esta o significado e a estrutura da cerimônia da Missa. No começo, a Sabedoria explica à Ignorância o significado de *Missa*:

[...]  
*Missa* en la latina lengua  
 Quiere decir ‘enviada’,  
 Si se traduce a la nuestra.  
 Y como en nombre del Hijo  
 Es una enviada ofrenda  
 Al Padre, la llama misa.  
**No hay voz, no hay palabra en ella,**  
**No hay ceremonia, no hay**  
**Vestidura que no tenga**  
**Un misterio en cada acción**  
**Y un secreto en cada letra**  
 [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 135-145).

Ademais de explicar o significado da cerimônia, abaixo a Sabedoria afirma: “no hay voz, no hay palabra en ella,/ No hay ceremonia, no hay/ Vestidura que no tenga/ Un misterio en cada acción/ Y un secreto en cada letra”. A partir disso, contempla-se o mistério contido nos elementos que cerceiam a cerimônia eucarística, através das palavras, a saber, da metáfora. Se pensarmos na Transubstanciação, essas palavras atuam como recursos velados que indicam o sagrado, tal como a

hóstia o faz com o Corpo e o Sangue de Cristo. E, mais ainda, a alegoria Sabedoria afirma que, para que a Ignorância possa vencer a si mesma, deve não apenas fixar a atenção no que é dito, visível, mas no que “[...] en sombras veas/ Y figuras comprendidos/ Cuantos misterios encierra. [...]” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 95), ou seja, no que é invisível. Estas sombras são os vestígios que velam a divindade.

Neste começo, vemos uma referência à linguagem presente tanto nos autos sacramentais como na cerimônia eucarística. Aqui, a ornamentação, a palavra usada, possui uma coerência na totalidade da criação do auto sacramental, assim como acontece nas fórmulas proferidas pelo sacerdote na liturgia católica. Mais adiante, a Sabiduría tece uma explicação a respeito da estrutura litúrgica, lançando mão da figura do sacerdote, alternando entre Adán, Moisés e Cristo. Começa-se, portanto, com Adán proferindo as orações ao pé do altar, em que o sacerdote profere o ato de contrição antes de subi-lo:

ADÁN

[...] cómo en la misa empieza  
Que has de ver representada  
Para que tu error convenzas,  
Alumbres tus ceguedades,  
Tus ignorancias adviertas,  
Mis verdades acredites  
Y tus dudas desvanezcas. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 95).

Como um mensageiro à serviço da corte celeste, a Sabedoria apresenta à Ignorância a contrição: “[...] para que tu error convenzas,/ Alumbres tus ceguedades”, fazendo conhecer a piedade divina:

[...]  
Y puesto que es menester  
Que por ti Dios y hombre venga  
La deuda a satisfacer,  
Porque de ti piedad tenga,  
Sacrificio le has de hacer. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 99).

Após isso, leva a Ignorancia a conhecer o ato de contrição e o sacramento da Confissão. Surge então Adão, no que a Sabedoria diz àquela: “Ciega Ignorancia, procura/observar a su figura/hasta ver lo figurado”, ou seja, observa a sua figura que é Adão. Este, por sua vez, reconhece a necessidade de contrição antes de adentrar ao altar:



Pero diome tal temor  
 Verme indigno de llegar  
 A consagrar al Señor  
 Que antes de entrar al altar  
 Quise llorar mi dolor;  
**Porque fuera irreverencia**  
**Atreverme a su presencia**  
**Sin contrición** (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 99, grifo nosso).

Adão exprime a inconsequência de subir ao altar sem contrição, o que se refere ao ato de contrição presente na liturgia do rito romano de Pio V, quando da subida ao altar no princípio da cerimônia. Com isso, a *Sabiduría* ainda ensina:

#### SABIDORÍA

Aquí note  
 Tu fe cómo el sacerdote  
 Hacer debe penitencia  
 Antes de ir al sacrificio.  
 Pues das de contrito indicio,  
 Llega Adán, no aguardes más. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 99).

A advertência proferida pela Sabiduría faz com que Adán expresse a necessidade de confessar-se:

#### ADÁN

Ya que licencia me das  
 Para tan santo ejercicio,  
**Antes de entrar al altar,**  
**Desde afuera confesar**  
**Quiero mi delito a voces.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 99).

Tal como um sacerdote, Adão afirma que quer confessar antes de subir ao altar, e fazê-lo *a voces*, ou seja, proferindo o ato de contrição em voz alta. Mas, além da tonalidade alta, podemos também entender como uma maneira de total arrependimento de seus pecados, de modo que quer proferi-los em voz alta como sinal de penitência:

#### ADÁN

Pequé, Señor, temeroso

Llego a vos; pero por eso  
 Yo pecador me confieso  
 A vos todo poderoso.  
 Ignorante os ofendí  
 Y pues nada me disculpa  
 Por mi culpa y mi gran culpa,  
 Confesaré que os perdí.  
 Cómplices conmigo son  
 Mis hijos y mi delito;  
 Y así de voz solícito  
 Para todos el perdón;  
 Por tanto, os suplico aquí  
 Lo alcance mi llanto, ved,  
 Hombre soy, Dios sois, tened  
 Misericordia de mí. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 101).

Aqui, Adán surge como sacerdote e apresenta-se em frente ao altar, confessando seus pecados através do ato de contrição, e, em seguida, como vemos na didascália abaixo, sobe ao altar e o beija, selando a união entre Deus e Homem após a confissão e o perdão. Após o ato de contrição, Moisés toma o lugar de Adán, seguindo para o *Kyrie Eleison*. Antes de tudo, a Ignorancia começa a compreender o sentido e a estrutura da cerimônia eucarística, respondendo à Sabiduría, quando questionada sobre qual seria a próxima parte da Missa, que agora o sacerdote deve dirigir-se até o missal, para então proferir o *Kyrie Eleison*; ademais, a Sabiduría explica que: “[...] si del griego las paso (*Kyrie Eleison*)/ al idioma nuestro, piden/ misericordia. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 103).

Após Moisés substituir Adão, aquele surge em outro altar com as tábuas dos dez mandamentos e a arca do testamento, objetos salutares, presentes no Antigo Testamento, para o vínculo entre Deus e o Homem. Moisés, que segundo a narrativa bíblica recebeu de Deus a tarefa de orientar a montagem da Arca da Aliança, onde foram guardadas as tábulas da lei, o maná e a vara de Aarão. Moisés fala acerca do sacramento da Eucaristia:

MOISÉS

[...]  
 Tres cosas distintas son  
 Manjar que del cielo vino,  
 Ley y vara, y si imagino  
 Que un sacramento incruento  
 Son los tres, ¿qué sacramento  
 Es este, que es uno y trino? (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 104).

Sendo a Arca de Aliança a representação de Deus no mundo, que continha a lei e o alimento divino, o maná, há neste fragmento uma analogia entre ela e a cerimônia da *missa*, cujo significado, como vimos, é *enviado*. Moisés traça uma comparação entre os três objetos sagrados pertencentes à Arca, no Antigo Testamento, e as três pessoas da divindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, tendo em vista o Sacramento da Eucaristia. Assim, tanto a *Missa* quanto a Arca da Aliança são representações de Deus no mundo, ambas *enviadas*. Levando em consideração essa analogia, após o *Gloria in excelsis Deo*, a Ignorancia questiona a Sabiduría a respeito do prosseguimento da Missa, após Adão e Moisés:

#### IGNORANCIA

¿Y quién la prosigue, cuando  
De Adán y Moisés están  
Aquellas luces borradas?  
De dudas soy un abismo.

#### SABIDURÍA

¿Quién ha de ser, sino el mismo  
Cristo, que si las pasadas  
Leyes fueron empezadas  
En Adán y Moisés, visto  
Está que ley que ha previsto  
El medio en nuestra desgracia  
Y que ha de ser Ley de gracia  
Solo ha de empezarla Cristo? (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 106).

A Sabiduría afirma que quem prossegue a Adão e Moisés é o próprio Cristo, passando pela Lei natural, em Adão, pelas Leis dos dez mandamentos, em Moisés, e pela “*Ley de gracia*”, em Cristo. Essa graça é expressada pelo hino entoado após a vinda de João Batista:

#### MÚSICA

Lucero divino que vas predicando  
Con vuelo tan dulce, con voz tan suave,  
¿de qué quieres que el hombre te alabe?  
De rayo u de ave, que en blando desmayo  
No sé cómo cantas, si solo eres rayo,  
No sé cómo abrasas, si sólo eres ave. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 107).

Esse *lucero divino*, que, através do trecho, “No sé cómo cantas, si solo eres rayo, / No sé

cómo abrasas, si sólo eres ave”, se confunde entre rayo e ave, é a representação do Espírito Santo, as “albricias”, as boas novas, pedidas por Bautista, que se dão através da aparição de Deus enquanto criatura: “De que ya ha llegado/ Lo inmenso ceñido, lo eterno abreviado/ siendo Dios y hombre, criador y criatura” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p.107), que veio ao mundo “De Nazareth lo diga esta sierra/ enterneciendo sus peñas más duras” (*idem*, 2007, p. 107).

Após isso, surgem duas alegorias que personificam o Judaísmo e os Gentios, duvidando da divindade de Cristo, retomando a perseguição ao nazareno proferida pelos soldados do Império Romano e por sacerdotes judeus, ao passo que entra em cena o apóstolo Paulo, quando ainda era Saulo. Trava-se um diálogo entre ele e o próprio Cristo, em que aquele puxa a espada da bainha:

PABLO

[...] No solamente  
 Con la pluma ni desvelo  
 Lidiará en defensa de esta  
 Docta inteligencia, pero  
 Con la espada lo argüiré,  
 Cuando orgulloso y soberbio  
 Contra los incircuncisos  
 Esgrima el templado acero.

CRISTO

Entonces y ahora yo  
 Rendirte y postrarte pienso  
 Con sola una voz.

[...]

Diciendo:

¿Pablo, por qué me persigues? (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 112-113).

Enquanto Paulo retira a espada para vencer a Cristo, Cristo vence-o com palavras ao questioná-lo: “¿Pablo, por qué me persigues?”, e então Paulo prostra-se aos seus pés. Com isso, introduz-se a leitura às epístolas de São Paulo, fazendo referência às cartas do apóstolo a Gálatas (2,20):

Ya Pablo no soy,  
 Ya no vivo yo en mí mismo,  
 Porque vive Cristo en mí  
 Y en fe de que le obedezco,  
 La pluma con que escribí  
 De nuestra ley los secretos

Ocuparé en su alabanza,  
 Su venida persuadiendo  
 A ti y al mundo y porque  
 De turbado a hablar no acierto,  
 He de hablarte por escrito  
 Y así una epístola empiezo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 113).

Após a sua conversão, Paulo afirma que falará da vinda de Cristo a todo o mundo: “[...] Ocuparé en su alabanza./ Su venida persuadiendo/ a ti y al mundo [...]”. E antes que a leitura fosse principiada por Paulo, a Sabiduría alerta à Ignorancia que eles devem se sentar para ouvi-la, tal como se dá na liturgia católica. Aquela afirma que eles o devem fazer

Porque significa  
 La ley escrita y por eso,  
 Como cosa que descansa,  
 Se da en la epístola asiento. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 113).

Estando o auto sacramental coerente com o plano da missa de Pio V, após a epístola João Evangelista, admira sob êxtase a leitura de São Paulo, e prepara-se, então, para a leitura do Evangelho. Para isso, o Evangelista pede à Paulo as Sagradas Escrituras:

EVANGELISTA

Pablo, dame la escritura,  
 Que en los rasgos y bosquejos  
 De sus sombras y figuras  
 La luz he de hallar, haciendo  
 De todas juntas un alto  
 Y soberano evangelio.

PABLO

Yo la llevaré, porque  
 Pasar al lado derecho  
 Dez izquierdo el libro sea  
 De hoy ceremonia, advirtiendo  
 Que la ley escrita pasa  
 A la ley del evangelio. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 116).

Na liturgia, o Evangelho corresponde ao ápice da primeira parte da missa, e aqui vemos que se é lançada a luz da sabedoria ao eco misterioso do antigo testamento, com suas sombras e figuras. Esse eco é completado pela luz divina, com a vinda de Cristo, e, portanto, com a recitação dos

Evangelhos, de modo que o Missal é trocado de lugar, do lado direito ao lado esquerdo, denotando que “la ley escrita pasa a la ley del evangelio.”. Para tanto, o Evangelista recebe o espírito e a bênção de Cristo, através do sinal da cruz e se levanta. Este ato de levantar-se diz respeito à lei:

#### SABIDURÍA

Porque aquesta ley  
Que aquí empieza, hasta el postrero  
Día ha de durar y así  
En pie ha de oírse, diciendo  
Que es ley que siempre está andando,  
Durando y permaneciendo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 117).

O Evangelho é lido pelo próprio Evangelista, proferindo o que está presente no Evangelho de São João, capítulo I, versículos 1 ao 15. No rito latino tridentino, este evangelho é lido ao final da Missa, finalizando a cerimônia. No entanto, é lido como o Evangelho posterior à epístola de São Paulo no dia do Natal, ou seja, na celebração do nascimento de Jesus Cristo. Em *Los Misterios de la Misa*, lemos:

#### EVANGELISTA

En el principio era el verbo  
Y el verbo estaba conjunto  
A Dios y Dios era el mesmo  
Verbo. Esto era en el principio,  
Y todo por Él fue hecho  
Y sin Él no fue hecho nada  
De cuanto hizo en un momento.  
Fue vida y luz de las gentes;  
La luz luce en sombras, pero  
La sombra ni las tinieblas  
Esta luz no comprendieron.  
**Antes de ahora, fue enviado  
A alumbrar el Universo  
Un hombre de quien el hombre  
Era Juan, como lucero.**  
[...]  
No era luz él mesmo,  
Testimonio de luz sí  
Y de luz cuyo reflejo  
Ilumina a los vivientes.  
[...]  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 117, grifo nosso).

E, nas Sagradas Escrituras: “[...] Houve um homem enviado por Deus/ Seu nome era João/

Este veio como testemunha,/ para dar testemunho da luz,/ a fim de que todos cressem por meio dele./ Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz.// Ele era a luz verdadeira/ que ilumina todo homem;/ ele vinha ao mundo./ Ele estava no mundo/ e o mundo foi feito por meio deles,/ mas o mundo não o reconheceu. [...]” (João, I, 6-10).

Em Calderón, João é *lucero*, ou seja, não é a luz, mas o lustre pelo qual a luz ilumina, *alumbrando* o universo; em concomitância com o que lemos no próprio Evangelho de São João, ele não era a luz, mas dava *testemunho* da luz. Segundo o Evangelista, a luz que ilumina o *lustre* é a Luz divina. No mesmo trecho do auto, lemos:

#### EVANGELISTA

[...]

**Y así, a los que le adoraron**

**Y su doctrina admitieron**

Les dio potestad de hacerse

Regenerados de nuevo,

Por la gracia hijos de Dios.

[...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, 840, p. 117, grifo nosso).

E nas Sagradas Escrituras, lemos que: “[...] Mas a todos que o receberam/ deu o poder/ de se tornarem filhos de Deus:/aos que creem em seu nome/ eles, que não foram/gerados nem do sangue,/nem de uma vontade da carne,/nem de uma vontade do homem/mas de Deus. [...]” (João, I, 12-14). Ou seja, no fragmento dito pelo Evangelista de Calderón, percebemos uma alteração em relação ao contido nas Escrituras, cuja passagem afirma que aqueles que “O receberam, deu Ele o poder de se tornarem filhos de Deus”, enquanto naquele lemos: “y así, a los que le adoraran/ Y su doctrina admitieron”. Assim, situando-nos no período em que Calderón escreveu e produziu este auto sacramental, entende-se por *doctrina* a Católica e os que o Adoraram, os participantes da Celebração Eucarística, fomentando a função educadora da produção letrada do *Siglo de Oro*.

Após o Evangelho, há o Credo, introduzido por Paulo e o Evangelista no auto, que pela Sabiduría temos a informação de que:

#### SABIDURÍA

Pues por aquesto en la misa

Tras él se dice, advirtiendo

Que no aprovecha de nada

El oírlo sin creerlo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 119).

Em seguida, segue-se a indignação do Judaísmo frente à recitação do Credo, que tenta fazer com que a Gentilidade se una a ele contra Cristo, no entanto, ela lhe responde:

#### GENTILIDAD

Nunca ha de decir el tiempo  
 Que la gentilidad tuvo  
 Parte en su perseguiamiento.  
 Tú, Judaísmo, le acusa  
 Que yo, con mejor acuerdo,  
 Antes que ser en su muerte  
 Cómplice, adorarle quiero.  
**Porque una divina estrella**  
**Me guía con sus reflejos**  
**En la provincia del alma,**  
**Oriente del nacimiento.**  
**Llamados magos por doctos**  
**Tres reyes, gran Señor, tengo**

A Cristo

Que son aquí mi memoria,  
 Voluntad y entendimiento;  
 [...]
   
 Dándote en ellos  
 Como a poderoso **oro**,  
 Primer don de mis **afectos**.  
 Como a **perseguido, mirra**  
 Y como a **Dios sumo, incienso**. [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 120).

A Gentilidade representa o império romano e o paganismo, e neste fragmento do auto, vemos a retomada aos reis magos, para quem fora revelado o nascimento do Messias, através da “divina estrela” no céu. De acordo com a narrativa bíblica, sabemos que após o nascimento de Cristo, os reis magos apresentaram-no com ouro, incenso e mirra. Segundo São Gregório Magno, esses objetos fornecidos pelos reis magos fazem reconhecer a divindade de Cristo, o ouro, Cristo como Rei, incenso, Cristo como Deus e a mirra representa a humanidade de Cristo. Em outro momento, o Judaísmo afirma que crerá que Cristo é Deus somente se ele lhe mostrar algum sinal do vínculo dele enquanto Deus com a humanidade:

#### JUDAÍSMO

[...] ya de ser  
 Ente real, que muestre cierto



De qué manera se avienen  
 Hombre y Dios en un sujeto  
 Y que tú lo eres. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 121).

Cristo lista alguns episódios nos quais houve vínculo entre Deus e a humanidade, como o milagre da transformação de água em vinho, nas Bodas de Caná. Na liturgia, mescla-se o vinho e a água antes da Consagração para que o sacerdote beba, na peça teatral contemplamos o seguinte diálogo:

#### JUDAÍSMO

Allí veo  
 Te traen el agua y el vino  
 Y el cáliz para beberlo

#### CRISTO

La Divinidad licor  
 Puro es sin mezcla; este echo  
 En el vaso y tomo el agua.

#### IGNORANCIA

¿La agua bendice, no habiendo  
 Bendecido el vino?

#### SABIDURÍA

Sí;  
 Que si es en este misterio  
 La divinidad el vino,  
 ¿qué más bendición que serlo?  
 La humanidad es el agua  
 Y se bendice por eso. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 121-122).

Sendo o vinho representação de Deus e a água da humanidade, o primeiro fica isento da bênção, ficando o segundo necessitado dela. A água se converte em vinho, simbolizando o efeito da comunhão, na qual Cristo reside no indivíduo. Além disso, revisitando a Crucifixão de Cristo, há um momento em que os soldados romanos furam com uma lança a costela de Cristo, de onde sai sangue e água, o que se refere à redenção dos pecados da humanidade pelo sangue divino, pelo Sacrifício na Cruz.

Depois de Adão e Moisés, o próprio Cristo toma o lugar do sacerdote, ministrando o ofertório:

## CRISTO

[...]

Este cáliz saludable,

Señor, en tu mano ofrezco

Por innumerables culpas

Del hombre por quien te ruego. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 122).

Na doutrina católica, o sacerdote quando atua na cerimônia da missa age *in persona Christi*, ou seja, é o próprio Cristo que se faz presente naquele momento, assim, no auto o próprio Cristo personificado assume a posição de sacerdote. Cristo é colocado literalmente como o sacerdote da missa, no auto, e após o ofertório lava as mãos:

## CRISTO

De gracia

Será, que es tu nombre mesmo.

**Mis manos lavo inocentes****Solo para darte ejemplo.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 123, grifo nosso).

Na liturgia, o sacerdote lava as mãos a fim de simbolizar a pureza da alma antes de iniciar a consagração. Por ser o próprio Cristo que assume a posição de sacerdote, ele o faz apenas para *dar ejemplo*. Podemos entender que personificar Cristo como sacerdote é educar os espectadores a respeito do sacerdote estar *in persona christi* quando está celebrando alguma missa.

A fim de educar a Ignorancia e o Judaísmo, a Sabiduría explica as partes do Cânon, da oblação do sacrifício. Em meio a isso, o Judaísmo relembra os momentos da Via Sacra. Enquanto a Sabiduría observa que o sacerdote faz o *Memento*, o Judaísmo lembra o momento em que Jesus é capturado no Horto das Oliveiras e suporta todos os sofrimentos com resignação:

## JUDAÍSMO

Causa de escandaloso

Le hice y yendo a prenderle cauteloso

En un huerto le hallé sin voz ni aliento.

## SABIDURÍA

Advierte que ya estás en el *memento*.

## JUDAÍSMO

Sin resistencia alguna

Se permitió al rigor de la fortuna

Sin extrañar la pena. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 127).

Rompe-se, portanto, o tempo que divide a Via Sacra e a cerimônia da Missa. O espectador tem diante dos olhos tanto o Sacrifício histórico e quanto o Sacrifício eucarístico de Cristo. Esse rompimento temporal se dá por meio dos objetos usados pelo sacerdote durante a celebração da missa e os objetos usados pelos soldados para prender e torturar Jesus. Um deles é a corda com a qual os soldados amarram as mãos do Nazareno, que se relaciona com o manípulo, lenço utilizado pelos sacerdotes no braço esquerdo a fim de enxugar o suor do rosto, portanto, relembrando a corda usada para amarrar as mãos de Cristo, evidenciando a posição do sacerdote enquanto autoridade eclesiástica, cuja ação se dá *in persona Christi*:

#### JUDAÍSMO

Con un cordel, le ató mi ardiente llama  
las manos.

#### SABIDURÍA

De ahí manípulo se llama.

#### JUDAÍSMO

Como rey se decía, vestidura  
De púrpura le di.

#### SABIDURÍA

Que fue alba pura  
Con el candor prestado. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 128).

Na narrativa bíblica, Cristo é condenado após ter dito que era Rei dos judeus. Com isso, foi condenado à morte, sendo-lhe dado uma “vestidura de púrpura”, ou seja, de sangue, de morte. Diante da cor avermelhada representando o sofrimento e a morte, a Sabiduría lança mão da afirmação de que a vestimenta, sangrenta, foi *alba pura*, ou seja, branco, cheio de luz, transformando o sacrifício incruento em redenção dos pecadores. Ademais, chama-se *alba* a vestimenta branca dos sacerdotes. Portanto, de acordo com os fragmentos vê-se que o sangue que cobriu Cristo em sua caminhada incruenta até o Calvário transformou-se em luz, em branco, cor da vestimenta sacerdotal usada para as cerimônias eucarísticas. Ademais, a Sabiduría vincula a cruz carregada por Cristo até o Calvário com a casula usada pelo Padre, que o usa por cima da alba: “Esa cruz, que en los hombros le pusiste,/es la casulla de que Dios se viste, [...]” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 128). Ademais, observemos este fragmento:

### JUDAÍSMO

En la cruz le enclavé, donde elevado  
En alto le vio el pueblo levantado.

### SABIDURÍA

Y levantado ahora  
También en alto el pueblo fiel le adora. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 129)

O Judaísmo expõe a visão de Jesus frente ao povo, quando fora crucificado, enquanto a Sabiduría traça um paralelo com a crucifixão de Cristo na cerimônia eucarística, em que o “*Pueblo fiel le adora*”. Com isso, contemplamos novamente fatores opostos, a morte sangrenta de Cristo diante do povo judeu, e a mesma morte sangrenta de Cristo diante dos fiéis católicos. Ocorre, portanto, a consagração do Corpo e do Sangue de Cristo, parte nevrálgica da liturgia católica. Nesta parte, Cristo diz:

### CRISTO

En mí,  
Ves cordero, trigo y leña;  
El ser cordero te enseña  
Sacrificarme sincero.  
Ser trigo es ser verdadero  
Manjar; la leña es la cruz  
Con que para darte luz  
Soy leña, trigo y cordero.

### IGNORANCIA

En aquel altar que ahora  
El cáliz y la hostia está,  
Vi vara, ley y maná. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 130)

Há uma relação do que ocorre no Velho Testamento, com Adão e Moisés, e no Novo Testamento, com Jesus. A Ignorancia afirma que no altar viu a “*vara, ley y maná*”; *vara*, a *leña* de que fala Cristo; *ley*, o próprio Cristo, o *cordero*; e o *maná*, o alimento sagrado, o *trigo*. No último trecho da obra, o Judaísmo diz: “[...] cuando nace el error, nace/ ya perdonado el error.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 133). Ou seja, apesar do erro de Adão, nasce Cristo com o intuito de perdoar o pecador, de redimir a falta do princípio de Adão e Eva.

Com essa trajetória que percorre concomitantemente a missa e o sacrifício de Cristo, a Ignorancia compreende os mistérios da missa, enquanto que o Judaísmo afirma que crerá em Cristo como Deus quando houver somente um rebanho e um pastor. Surge e responde-lhe o Apóstolo Lucas:

#### LUCAS

Yo, Lucas, que al sacrificio  
De la misa de hoy infiero  
Que el evangelio postrero  
Es evangelio del juicio,  
[...]  
Cuando el Hijo de los hombres,  
Que está presidiendo hoy  
En la cruz, sobre una nube  
Venga dando admiración  
Lleno de gran majestad,  
De pompa y de resplandor  
a juzgar vivos y muertos,  
diciendo horrible su voz.

#### CRISTO

Los que hubiéredes creído  
La ley de gracia que os doy  
Y a este sacramento disteis  
Justa fe y adoración  
Venid conmigo a triunfar  
Con mi Padre. Y los que no,  
Id adonde para siempre  
Padezcáis mi maldición. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 131-132).

A apóstolo trata do juízo final, em que Cristo, como um Rei, julgará vivos e mortos, desvelando o sentido escatológico presente neste auto e na liturgia. Portanto, ademais da estruturação do auto, que se dá praticamente tal como a própria liturgia, encontramos neste auto quatro sentidos que dizem respeito à Missa como um todo. Levando em consideração a interpretação tipológica que se percebe nas Sagradas Escrituras, como comentamos outrora, há na missa o sentido *escatológico* de que trata Lucas, ou seja, do Juízo Final, do Cristo que morreu triunfando e que virá no fim dos tempos a julgar os vivos e os mortos; o sentido *alegórico*, de que a Missa é a representação autêntica do Sacrifício na Cruz, o que percebemos no diálogo entre o Judaísmo e a Sabiduría, em que se rompe a estrutura temporal que separa a missa e o sacrifício de Cristo; o sentido *tropológico*, de que a Missa, por ser enviada pelo próprio Deus na sua Vinda ao mundo, é a representação do Sacrifício redentor, que limpa as mazelas da alma de seus fiéis;

relembremos a contrição de alguns personagens da peça, como Adão, Moisés, Ignorancia, Gentilidad e Judaísmo; e o *histórico*, da missa enquanto celebração sacramental instituída pela Igreja Católica, explicada pela Sabiduría logo no princípio da obra, quando expõe o significado da missa e os mistérios que nela há.

Mistérios esses que podemos encontrar em cada detalhe desta peça teatral, a partir da própria ruptura temporal e espacial, quando contemplamos o diálogo entre o Judaísmo e a Sabiduría, no qual se contrasta a missa e o sacrifício; através de objetos, como a mirra, a vara e a ley, é traçado um paralelo que vincula a narrativa do Velho Testamento com o sacrifício de Cristo no Novo Testamento e o estabelecimento da Eucaristia. Assim, este auto sacramental faz como a própria liturgia católica, em que se crê em uma, também, ruptura com o espaço e o tempo, revivendo o sacrifício de Cristo como o foi no Calvário.

No final da peça, vimos que o Judaísmo pede à Sabiduría que lhe mostre quando haverá apenas um rebanho e um pastor, e essa o responde:

#### SABIDURÍA

Esa palabra te doy.  
Y así para otro auto en nombre  
De don Pedro Calderón  
Con ese asunto convido. (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 132-133).

A personagem cita o próprio autor da peça, referindo-se à obra *Lo que va del hombre a Dios*, outra obra que nos encarregamos de analisar, a qual trata da Eucaristia e do Juízo Final.

### 3.2 *Lo que va del hombre a Dios*

Enquanto que em *Los misterios de la misa* há uma sequência de acontecimentos tal como se dá na liturgia católica, em *Lo que va del hombre a Dios* tudo ocorre de maneira distinta. Este auto não segue a estrutura literalmente da missa, mas tem como *asunto* a Eucaristia e o Juízo Final. Apesar de não apresentar a mesma estrutura da missa, *Lo que va del hombre a Dios* simboliza essa cerimônia, visto que ela é o vínculo entre o homem e Deus, o sacrifício oferecido pelos homens a Deus, por seu Suplício. A peça é introduzida pelo Sacrifício e pela Ressurreição de Cristo, personificado como o Príncipe, o qual deixa a sua herança virtuosa aos homens. Os personagens são alegorias: O Príncipe, a *Naturaleza Humana*, o *Hombre*, o *Placer*, o *Pesar*, a *Vida*, o *Amor próprio*, a *Morte*, a *Culpa*, o *Apetite*, o *Pobre* e a *Justiça*.

No princípio da obra, contemplamos por meio de um hino a Ressurreição do Príncipe, vinculada à Ressurreição de Cristo na narrativa bíblica. O Príncipe é acompanhado por soldados, portando uma coroa de laurel e um bastão de general.

#### MÚSICA

En hora dichosa vuelva,  
 coronado de trofeos,  
 a la corte de su Padre,  
 glorioso el Príncipe nuestro.  
 Vuelva en hora dichosa,  
 vuelva diciendo  
 que el que vive triunfando  
 triunfa muriendo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 129).

À corte celeste, de Deus Pai, para onde se volta o Príncipe, podemos associar a corte terrestre, exatamente por Cristo ser nomeado como Príncipe e sua habitação, como a corte. Pensando na preocupação com a educação tanto dos Príncipes quanto do vulgo, nos últimos dois versos – “que el que vive triunfando/ triunfa muriendo” – podemos associar ao entendimento da necessidade de o príncipe *triunfar*, de ser virtuoso.

#### PRÍNCIPE

Deudos, vasallos y amigos,  
 pues en la unión de mi gremio,  
 sin exceptación, cualquiera  
 amigo es, vasallo y deudo  
 —amigo, pues doy la vida  
 por él; vasallo, pues tengo  
 su dominio, y deudo, pues  
 de ser su hermano me precio—.  
 Ya sabéis (pero no importa  
 para decirlo el saberlo,  
 y más a ocasión que a todos  
 os he menester atentos).  
 Ya sabéis cómo a la corte  
 del Emperador supremo,  
 increado Padre mío  
 y criador Monarca vuestro,  
 llegó la voz repetida  
 en los míseros lamentos  
 de tantos como esperaban  
 mi futuro advenimiento,  
 significando piadosa  
 el infeliz cautiverio  
 en que los tenía tirano

poder, en fe del derecho  
de aquella primera deuda,  
de aquel tributo primero  
en que Adán obligó a toda  
la esfera del universo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 129)

O Príncipe, ou seja, Cristo, chama seus espectadores de “deudos, vasallos y amigos”, ou seja, *deudos*, por fazerem parte da mesma raça, a humana; *vasallos*, pela superioridade hierárquica do Príncipe frente a esses espectadores e amigo, por ter dado a vida por eles. Ao compará-lo com o príncipe da corte terrestre, vemos neste a figura de um ser de natureza humana e de Autoridade. Ademais, o Príncipe diz que o *Emperador* supremo, Deus, atendeu as súplicas de seu povo para livrá-los da tirania do pecado original, retomando o Gênesis, quando Adão come o fruto proibido, ocasionando a queda e o pecado original. Por isso, Ele veio

#### PRÍNCIPE

[...]  
en persona (previniendo  
que el Espíritu de ambos  
facilitase los medios)  
**a la conquista famosa  
del tiranizado reino,  
que colonia del impíreo,  
patrimonio es del imperio.**  
[...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 129-130, grifo nosso)

Sendo o mundo o “tiranizado reino” e “*colonia*” do império celeste, vem o Príncipe a essas terras, tirar o povo da escravidão. Vincula-se aqui a colonização empregada pelo Príncipe, num sentido espiritual, de retirar o povo da escravidão do pecado com a conquista de terras pelos reinados, tendo-as como colônias. Ademais, discorre que o anjo Gabriel, como um soldado que toma a frente da batalha, veio ao mundo para ver se é possível o Príncipe chegar naquele momento.

#### PRÍNCIPE

Sin esperar más noticias,  
salí de mi patria, siendo  
la nave del mercader  
que lleva el pan desde lejos,  
mi primera embarcación,  
en cuyo fecundo seno,  
la estrella del mar por norte,  
del austro el favor por viento,



Nazaret de Galilea  
 me dio en virgen tierra, puerto  
 [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 130).

O Príncipe sai da Pátria em uma *nave del mercader*, ou seja, em uma embarcação comercial, levando o pão, o seu Corpo, guiando-se através da estrela do mar, *stella maris*, nome dado à Maria, que se pode contemplar no hino dedicado à Nossa Senhora, *Ave Stella Maris*, cantado na cerimônia do rito latino em datas especiais, como na Anunciação, dia 25 de março, época da primavera, tão referida na produção letrada do Seiscentos. No fragmento abaixo, há a beleza das flores da primavera, a *azucena, rosa, lirio, ciprés, palma e cedro*, que se relacionam à pureza do ventre da Virgem Maria:

#### PRÍNCIPE

[...]  
 Y habiendo tomado voz  
 de que su florido centro  
 en la juventud de marzo 65  
 estaba de gracia lleno,  
 tanto que azucena y rosa,  
 lirio, ciprés, palma y cedro,  
 para concebir el blando  
 rocío, andaban componiendo 70  
 su hermosura en los cristales  
 de no manchados espejos.  
 [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 130).

No fragmento anterior a este, o ventre de Maria é visto como o porto no qual o Príncipe repousa a sua embarcação, em terra virgem. Vindo ao mundo por este *porto*, o Príncipe relata a sua passagem por sua *colonia*, citando a traição de Judas, que o entregou aos soldados. Em consonância com o que já observamos, o Príncipe lança mão de uma linguagem própria do mundo militar, da monarquia:

#### PRÍNCIPE

[...]  
 pues, traidor amigo, habiendo  
 complacido a sus calumnias,  
 en el nocturno silencio  
 de una noche que ocupaba  
 el verde cuartel de un huerto,  
 nombre, seña y contraseña  
 dio, con que, avanzadas dentro

del recinto del jardín,  
armadas huestes de acero,  
les fue no dificultoso  
hacerme su prisionero,  
por ser a ocasión que estaban  
mis centinelas durmiendo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 131).

Aqui, faz-se referência à prisão de Cristo no horto das Oliveiras, segundo o Evangelho de São Lucas. A confluência da narrativa bíblica e da vinda de Cristo num sentido espiritual com a vida militar e monárquica se dá quando ele nomeia o horto como um “*cuartel*”, guardado por *huestes de acero*, a saber, por um conjunto de seguidores, pelos discípulos do Príncipe, e por sentinelas que estavam dormindo. Nisso, o traidor amigo, Judas, dá “nombre, seña y contraseña” para que os inimigos entrem no recinto fortificado, fazendo do Príncipe prisioneiro. Após isso, o Príncipe sofre o caminho da Via Sacra até o Calvário, para a redenção de seus *vasallos*, deixando o seu reino, a sua *colonia*, como herança para o homem:

PRÍNCIPE  
[...]  
Y como en ausencia mía  
es justo que en el gobierno  
de esta fábrica inferior  
que **ya conquistada de**  
haya de quedar quien tenga,  
**prudente, advertido y cuerdo,**  
**de su política el cargo,**  
**de su milicia el esfuerzo,**  
**al género humano, al hombre**  
**nombro por virrey y dueño,**  
**que en nombre mío gobierne**  
**el restituido reino,**  
que en mi sangre redimido  
queda en su libertad puesto.  
[...]  
en la plaza de la Iglesia  
fortificado te dejo  
en la fe de sus catorce  
baluartes, previniendo  
que de óleo, de pan y vino  
tengas siempre bastimento. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 132).

Portanto, ao homem lhe foi deixado um reinado já conquistado, redimido pelo Príncipe, cujas recomendações para o posto são de que herdeiro seja “prudente, advertido y cuerdo”. Com isso, o Príncipe nomeia o homem de *virrey*, ou seja, de substituto do rei enquanto Ele está ausente, tornando-se um príncipe. Isso faz com que retomemos os aconselhamentos redigidos por Baltasar

Gracián em sua obra “El discreto” aos príncipes, na qual lemos que o príncipe deve possuir virtudes pelas quais o vulgo veja a sua relevância enquanto *virrey* da corte celeste.

Ao passo que o Príncipe deixa seu reinado aos cuidados do homem, deixa-lhe também mantimentos, como o óleo, o pão e o vinho, referindo-se especificamente aos sacramentos católicos; o óleo, usado para batizar, e o pão e o vinho, contidos fundamentalmente no sacramento da Eucaristia, dizendo respeito à missa.

Ao *Hombre* une-se a *Naturaleza*, que assegura ao Príncipe que aquele obrará bem em sua posição herdada:

#### NATURALEZA

[...]

Y así, obligaré mi dote,  
pues me dio por dote el cielo,  
a la entrada de la vida  
por puertas del sacramento,  
en primer dote, la gracia,  
la hermosura y el ingenio,  
la ciencia y el albedrío,  
joyas de no poco precio;  
y más si añadido memoria,  
voluntad y entendimiento,

segundas prendas del alma. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 133).

A *Naturaleza* afirma ser esposa do *Hombre*, e com isso o seu dote, bens conquistados pela esposa em um matrimônio, é o Céu. Ademais, no fragmento ela afirma que esse dote virá à vida através do sacramento: “[...] obligaré mi dote, [...] a la entrada de la vida/ por puertas del sacramento [...]”.

Como vimos, o auto sacramental é uma representação da cerimônia eucarística. Na outra peça estudada, *Los misterios de la misa*, observamos que a ordem da peça se estrutura da mesma maneira que a liturgia católica, através daqueles seis procedimentos, tendo como ápice a Consagração, que remonta ao Sacrifício de Jesus Cristo no Calvário, selando a união entre o homem e Deus. Após isso, culmina-se na cerimônia na Comunhão, e com isso na Ressurreição. No fragmento abaixo, vemos que a fala do Placer diz respeito à estrutura de *Lo que va del hombre a Dios*:

#### PLACER

No hallar mi ingenio,  
al ver que ya restaurado

deja el rey al mundo entero  
 y al hombre por virrey suyo,  
 con todos sus sacramentos,  
**de qué ha de ser este auto,  
 puesto que empezar le veo  
 por donde acaban los otros.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 134).

E

PLACER

[...]  
 ¿No estaba en estilo puesto  
 que empiece el hombre pecando,  
 que acabe Dios redimiendo,  
 y en llegando el Pan y el Vino  
 subirse con él al cielo,  
 al son de las chirimías?  
 [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 134)

Em *Lo que va del hombre a Dios* isso ocorre de maneira distinta, pois ao invés de começar como pecador e terminar como redimido, o que se dá na liturgia original, o homem inicia como redimido, pelo Sacrifício do Príncipe, que lhe deixa o mundo como herança. Como é próprio do auto sacramental, este auto possui como *asunto* a Eucaristia e, também, o Juízo Final, e percebemos que o tema da contrição, ou seja, do arrependimento e do *memento mori* faz parte do *argumento* da obra. Por conta disso, esta peça possui uma dimensão escatológica, já que no decorrer dos atos o Príncipe e as personagens alegóricas tentam fazer com que o *Hombre* se arrependa de seus equívocos no mundo.

No princípio, há um diálogo entre dois personagens alegóricos, o Pesar e o *Placer*, no qual observamos que, por haver tido esta inversão estrutural no auto, o Pesar, apesar de se referir ao arrependimento, está feliz, cantando e dançando com a redenção do Príncipe, enquanto o *Placer*, ainda que seja prazer, está triste. O *Placer* diz: “A ti te está muy bien eso,/ que al fin vives con los más./ Yo, que vivo con los menos [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 134). Ou seja, o Pesar vive com os que conseguem ser virtuosos, enquanto o *Placer* vive com os errantes. Além disso,

PLACER

Ve tú, que eres,  
 aunque pesado, ligero 470  
 para alcanzarlos; que yo,  
 aun cuando me busquen ellos,

haré harto en dejarme hallar. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 135)

O Pesar encontra rapidamente os pecadores, ao passo que o *Placer*, ainda que os homens o busquem, dificilmente o encontrarão. O diálogo proferido pelas duas alegorias se relaciona com a doutrina católica, no que se refere à necessidade de arrependimento dos pecados cometidos, por isso, a aparição do *Placer* junto com o Pesar não se dá de maneira aleatória. Isso se exemplifica na fala da *Naturaleza*, quando encontra ambos os afetos cegos:

NATURALEZA

¿Conmigo el Pesar tropieza  
cuando yo al Placer encuentro? (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 141)

Nas Sagradas Escrituras, percebe-se que o prazer reside no arrependimento, pelo que o homem mantém relação com Deus, como vemos no Evangelho de São Lucas: “Eu vos digo que do mesmo modo haverá mais alegria no céu por um só pecador que se arrepende, do que por noventa e nove justos que não precisam de arrependimento” (Lucas, XV, 7). Bem como se lê nas palavras proferidas pela personagem *Muerte*: “No te espantes, Placer, de eso,/ que en la Muerte no hay placer/ si no hay arrepentimiento” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 135). Juntam-se às duas alegorias a *Muerte* e a Culpa, vinculadas respectivamente ao Pesar e ao *Placer*. Aquelas alegorias surpreendem-se com a Ressurreição do Príncipe, visto que a Culpa acometeu aos que mataram o Príncipe e a Morte buscou-o:

MUERTE

Que yo le dejé expirando...

CULPA

Que yo le vi padeciendo...

MUERTE

¿Triunfante vuelve a su corte?

CULPA

¿Glorioso vuelve a su reino?

MUERTE AL PLACER

Pues ¿cómo, dime, villano...?

## CULPA AL PESAR

Pues ¿cómo, di, infame...? (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 137).

O Pesar vincula-se com a Muerte pelo fato de que o pecador, quando confrontado com a morte, pode refletir sobre suas ações cometidas ao longo de sua vida, referindo-se ao *memento mori*. Já a culpa,

### CULPA

De los humanos placeres  
soy con mis obras tan dueño,  
que aun al daño, con ser daño,  
tal vez placer represento. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 135).

Relaciona-se com o prazer, já que o pecado, ainda que seja danoso, causa prazer momentâneo a quem o pratica. Contudo, após trocarem as posições novamente, ficam em pares a Culpa com o Pesar e o Placer com a Muerte. No diálogo abaixo:

### PESAR

¿No me conoces,  
siendo el Pesar?

### CULPA

¿Cómo puedo?  
Que si al Pesar conociera  
la Culpa, dejara el serlo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 137).

Segundo a doutrina católica, como vemos no Catecismo de Pio V, o sacramento da Confissão permite ao pecador o perdão dos pecados cometidos através do arrependimento e do ato de contrição, retirando a culpa pelos vícios. Por isso, a Culpa afirma não conhecer o Pesar, pois se o conhecesse deixaria de ser quem é. Diferentemente do Pesar, a Culpa sobrevive do pecado: “Como aunque allí perdí el serlo,/ Con la esperanza de que volveré a vivir de nuevo/ en pecando el hombre, vivo.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 138). O espanto da Culpa causado pelo encontro com o Pesar não ocorre com a Muerte ao se deparar com o Placer, como vimos em um fragmento supracitado, que não há prazer se não houver arrependimento.

Mais adiante, a Culpa indigna-se com o fato de o homem ser presenteado com tanta benevolência divina por Deus, sendo que tanto a raça humana como os anjos foram causadores da

Queda. Ademais, questiona quem foi o ser humano que mais benevolências obteve de Deus, ao que o Pesar e o Placer lhe respondem que foi David, mas a Culpa afirma ser Jó. Entra em cena o Pobre:

#### POBRE

“Hombre de mujer nacido  
para vivir breve tiempo,  
lleno de tantas miserias,  
de tantos trabajos lleno,  
que apenas como flor naces  
cuando vas cual sombra huyendo,  
sin que permanecer puedas  
nunca en un estado mesmo,  
¿qué concepto haces de ti,  
de inmunda masa compuesto,  
tanto, que dejarte limpio  
solo pudo el que te ha hecho?” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 139).

Este fragmento refere-se a esta passagem das Sagradas Escrituras:

O homem, nascido de mulher, tem a vida curta e cheia de tormentos. É como a flor que se abre e logo murcha, foge como sombra sem parar. E é sobre alguém assim que cravas os olhos e o levas a julgamento contigo? Quem fará sair o puro do impuro? Ninguém! [...] (Jó, 14, 1-4).

O Pobre compara o homem com uma flor, que possui seu ápice, florescendo e deixando seu aroma no ar, mas que uma hora murchará. Ou seja, a flor, assim como o homem, não possui estabilidade eterna, também como a sombra: “[...] que apenas como flor naces/ cuando vas cual sombra huyendo/ sin que permanecer puedas/ nunca en un estado mesmo [...]”. O Pobre expressa-se de maneira direta para segunda pessoa, lançando mão de um questionamento acerca do julgamento da própria vida: “[...] ¿Qué concepto haces de ti? [...]”, enquanto Jó questiona de maneira impessoal: “[...] E é sobre alguém assim que cravas os olhos e o levas a julgamento contigo? [...]”. Por fim, Jó afirma que nenhum ser humano pode tirar algo bom da impureza e impiedade, ao passo que o Pobre afirma que o pode somente Aquele que criou o homem: “[...] ¿qué concepto haces de ti,/ de inmunda masa compuesto,/tanto, que dejarte limpio/ solo pudo el que te ha hecho?”, referindo-se ao sacramento da Confissão e à Comunhão, possibilitada pela Redenção na Cruz pelo Príncipe.

Com o intuito de viverem, a Culpa e a Morte planejam levar o homem à confusão, colocando vendas nos olhos do Pesar e do Placer. Os dois andam sem ver um ao outro e à Natureza: “[...] aunque el orbe corremos,/ no ni otro no sabemos/ dónde vamos a parar;/ y así, a

uno y a otro desculpa/ el dar contigo sin verte” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 141). A cegueira dos afetos do Homem, o Placer e o Pesar, faz com que ele não valorize o mundo como uma herança deixada pelo Príncipe, por Ele estar *ausente*. Assim, ele dá graças apenas à Natureza:

HOMBRE

Lisonjas a la belleza  
de la gran Naturaleza,  
que es a quien todos debemos  
este honor. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 142).

Ademais, questiona o porquê de o Pesar estar na presença da Natureza. Por conta disso, expulsa o Pesar de sua presença.

HOMBRE

Pues ¿qué hace el Pesar aquí?

NATURALEZA

¿Qué puede el Pesar hacer,  
sino darme a entender que  
no hay en el mundo grandeza  
que sujeta a la tristeza  
o a la lástima no esté?

HOMBRE

Cuando es tanta mi fortuna  
que puesto a tus plantas tiene  
cuanto el cóncavo contiene  
del alcázar de la luna  
desde que mudan semblante  
los dos ceños de su frente,  
una vez hacia el Poniente  
y otra vez hacia el Levante.  
¿Hay pesar que tu hermosura  
entristezca? [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 142-143).

O diálogo do Homem é intercalado por um hino entoado pelo Pobre, lembrando-lhe de sua finitude:

HOMBRE

Pues por eso sabré yo  
de ti arrojarle y de mí



tratándole como ajeno,  
pues que me tienen mis dichas...

POBRE

“Lleno de tantas desdichas,  
de tantas miserias lleno”.

HOMBRE

Mas, ¡ay!, que al quererle echar,  
la voz me para. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 143).

No momento em que ele tenta afastar o Pesar, o Pobre canta esse hino. Deste modo, pede ao Placer para que afaste o outro afeto, o qual vai parar nos braços do Pobre:

HOMBRE

De ti,  
Placer, me quiero valer;  
Tú le puedes apartar.

PLACER

Es cierto, pues al Pesar  
sólo le aparta el Placer.  
Vete de aquí, pues aquí  
no tienes que hacer.

PESAR

Sí haré,  
mas dónde ir a dar no sé,  
del Placer echado... (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 143).

Simboliza-se, através da figura do Pobre, a possibilidade de arrependimento, já que o *Hombre* pode ter compaixão por ele. Apesar de o Pobre ter entrado por uma porta aberta na residência do Hombre, este o despreza:

HOMBRE

Uno y otro os engañáis,  
porque si abierta la veis,  
no ha sido para que entréis,  
sino para que salgáis.  
Y así los dos, sin que os vea  
más mi esposa ni mi Amor

ni mi Vida, os id. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 144).

O Pobre pede esmola ao Hombre, mas este equivocadamente pensa que, por aquele ter nascido pobre, não deve receber nada, visto que seria a vontade divina.

#### HOMBRE

La razón no dudo.  
 Si Dios quisiera que no  
 fuera pobre, Dios le hiciera  
 rico como a mí, y le diera  
 el puesto que a mí me dio;  
 luego, si es su voluntad  
 que como pobre padezca,  
 todo cuanto yo le ofrezca  
 para su necesidad,  
 contra la distributiva  
 justicia será. Y así,  
 no espere el pobre de mí  
 más que el Pesar con que viva,  
 echando de mí a los dos  
 y quedándome el Placer;  
**que no he de querer yo hacer  
 lo que no quiso hacer Dios.**

#### POBRE

Dios quiso que pobre fuera  
 y que fueras rico, pero  
 si su piedad considero,  
 fue porque quiso que hubiera  
 en los dos méritos cuando,  
 sus bienes distribuyendo,  
 yo mereciera pidiendo  
 y tú merecieras dando:  
 y puesto que no eres más  
**que un cajero de sus bienes  
 y no tienes los que tienes  
 tanto como los que das,  
 socórreme.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 145, grifo nosso).

Cabe aqui lembrar uma parábola dita por Cristo, no Evangelho de São Mateus, capítulo XXV, versículos 14-30. Jesus conta a parábola de um homem que deixa a sua pátria e doa diferentes talentos a seus servidores. Levando em consideração a disposição de cada empregado, a um, dá-lhe cinco talentos, a outro, dois e ao último, um. Os dois primeiros conseguiram dobrar a quantidade de talentos que receberam, enquanto o último empregado escondeu o único talento que

recebeu, proferindo as seguintes palavras:

‘Senhor, eu sabia que és homem severo, que colhes onde não semeaste e ajuntas onde não espalhaste. Assim, amedrontado, fui enterrar o teu talento no chão. Aqui tens o que é teu’. A isso respondeu-lhe o senhor: ‘Servo mau e preguiçoso, sabias que colho onde não semeei e que ajunto onde não espalhei? Pois então devias ter depositado o meu dinheiro com os banqueiros e, ao voltar, receberia com juros o que é meu. Tirai-lhe o talento que tem e daí-o àquele que tem dez, porque a todo aquele que tem será dado e terá em abundância, mas daquele que não tem, até o que tem lhe será tirado. Quanto ao servo inútil, lança-o fora, nas trevas. Ali haverá choro e ranger de dentes!’ (Mateus XXV, 14 -30).

Ou seja, através dessa parábola vemos que cada um possui determinados talentos, e que cada um serve com o que tem. São Gregório, em sua interpretação acerca dessa passagem, entende que os cinco talentos dados a um dos servidores representam os cinco talentos dados aos pagãos, através do conhecimento da lei natural, caminho pelo qual os pagãos chegavam à Verdade. Por este esforço através do conhecimento, assim como com o primeiro servidor, foi-lhes dado a Fé e a Lei, com os dez mandamentos. Resumidamente, cada um, independente dos talentos recebidos deve-se obrar bem com o tanto que tem.

Como se percebe no hino cantado pelo Pobre a ele: que assim como a flor nasce, ela murcha; como a sombra aparece, ela some. Por conta disso, o Pobre tenta explanar ao Homem que pelo fato de que ele tenha nascido pobre e este rico, cada um deve agir de acordo com tal maneira, “[...] *sus bienes distribuyendo, / yo mereciera pidiendo / y tú merecieras dando* [...]”. No último trecho deste fragmento, o pobre afirma que o Homem é o “*cajero*” dos bens divinos, ou seja, que é responsável por administrar um dinheiro que não lhe pertence. Mais adiante, diante da recusa do Homem em ajudar-lhe, o Pobre diz:

POBRE

Ven, Pesar, pues que no quiere  
ganar a ciento por uno.

*Yéndose*

HOMBRE

Volved acá. ¿Cómo es eso  
de que no quiero ganar  
ciento por uno? (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 145).

O Pobre refere-se ao Evangelho de São Mateus, quando trata dos frutos colhidos após o plantio: “[...] O que foi semeado em terra boa é aquele que ouve a Palavra e a entende. Esse dá fruto, produzindo à razão de cem, de sessenta e de trinta.” (Mateus 13,23). Segundo alguns comentários acerca dessa passagem do Evangelho de São Mateus, a semente é semeada em uma boa terra, ou seja, a verdade germina naqueles que entendem o que está escrito, dando colheita muito maior do que fora plantado. De maneira irônica o Homem não entende esta passagem, que diz respeito a quem não entende o sentido verdadeiro das Escrituras. No final da peça, no juízo final, o Pobre é mandado pelo Príncipe a libertar o Homem do cárcere, que dá a este uma chance para pagar as dívidas pelos seus erros no mundo. Contudo, o Homem continua entendendo de maneira equivocada a expressão “*ciento por uno*”, entendendo-a a partir de uma visão material:

POBRE

No tan literal traduzcas  
la letra, pasa al sentido  
místico de la Escritura.

HOMBRE

No ahora en místicos me metas,  
que eso es bueno al que lo estudia.

POBRE

**Mira que el ciento por uno  
que yo he de dar, no se funda  
en real moneda.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 165, grifo nosso).

Neste diálogo, o Pobre explica ao Homem que o sentido atribuído à expressão supracitada não se refere ao sentido material, da usura, mas espiritual. Naqueles comentários ao Evangelho de São Mateus, há uma expressão que resume o significado dessa parábola, expressa no comentário ao capítulo 23, versículo 7 do Evangelho de São Mateus: “*Qui carnalia pro Salvatore dimiserit, spiritualia recipit*”.

Por isso, estes ganhos não são materiais, mas sim espirituais. Entendendo como ganho material, o Homem compreende que se ele der uma quantidade ao Pobre, ele o devolverá cem vezes mais.

PESAR

Aparte.

(¡Ay de ti,  
**que ambicioso en esta parte  
 prestas, habiendo entendido  
 la letra, mas no el sentido!**) (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 145).

Essa divertida situação remete-nos à preocupação do Concílio de Trento em educar o espectador, fiel, para que compreenda os textos bíblicos, tendo em vista a existência de interpretações bíblicas que não condiziam com a interpretação permeada pela doutrina católica.

Após se afastar do Pesar, e com isso do Pobre, o Placer leva o Hombre à casa do Apetito, outra personagem alegórica, onde há vários itens para comprar para dar à Naturaleza tudo o que puder, para evitar a tristeza e, assim, o Pesar. O apetite, ou concupiscência, conforme o Catecismo da Igreja, faz com que o indivíduo deseje algo que não possui, por isso, pode ser tão benéfico quanto maléfico à alma:

Concupiscência, como devemos saber, é um certo impulso da alma, que leva os homens a cobiçarem coisas de seu agrado, que ainda não estão em seu poder. Ora, assim como nem todos os impulsos da alma são sempre maus, também não se deve afirmar, sem mais nem menos, que a concupiscência seja sempre desordenada. Não há, por exemplo, nada de mal em apeteecer comida e bebida; em desejar calor, quando sentimos friagem; ou então, desejar frescura, quando o calor nos afronta. (CATECISMO ROMANO, 2016, p. 476).

Por isso, quando o Hombre ofereceu maravilhas à Naturaleza, o Placer recordou-se de Adão e Eva, pelo fato de que ela foi seduzida pela serpente para comer o fruto proibido, da árvore do Conhecimento do Bem e do Mal.

PLACER

Aparte.

(Bien yo  
 sé cuánto esto alude a Adán  
 con Eva, pues por no vella  
 triste, complace con ella.) (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 146).

A analogia feita pelo Placer pode ser entendida sob duas perspectivas: primeiro, pelo fato de que o Hombre, assim como Adão, come a fruta proibida para que Eva, e aqui a Naturaleza, não se entristeça; segundo, pelo motivo de que assim como primeiro pecador, Adão queria ser como Deus, e acreditava que para isso precisava ter o conhecimento do bem e do mal, motivo que o levou a

desobedecer a recomendação de Deus de que não comesse o fruto proibido. Paralelamente à narrativa de Adão e Eva, o Homem utiliza equivocadamente o apetite, tornando-o desordenado.

Segundo Santo Tomás de Aquino, tudo o que passa na inteligência passa pelos sentidos externos, através dos cinco sentidos: “[...] todo o nosso conhecimento começa pelos sentidos [...]” (SANTO TOMÁS DE AQUINO, 1980, questão I, artigo IX, p. 12). Podemos retomar, portanto, a interpretação de São Gregório acerca dos cinco talentos da parábola, presente no *Evangelho de São Mateus*, de que os pagãos chegavam à verdade através dos sentidos – visão, audição, paladar, olfato e tato (FEDELI, 2009, s/p). Voltando ao catecismo: “A perfeição moral consiste em que o homem não seja movido para o bem só pela vontade, mas também pelo **apetite sensível**, segundo esta palavra do Salmo: ‘O meu coração e a minha carne exultam no Deus vivo’ (Sl 84, 3)” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 479-480).

Segundo Abelardo Lobato, estudioso da obra de Santo Tomás, o apetite sensível é o movimento do indivíduo aos bens concretos, a coisas agradáveis ou úteis (LOBATO *apud* CLÁ DIAS, 2010, p. 17). No seguinte fragmento da obra de Calderón de la Barca, há uma referência à ida dos europeus às Índias ocidental e oriental, em que se apresenta o Apetito como *mercader* que compra as Índias do mar, os aromas do vento, ou seja, uma alegoria que diz respeito ao sabor das coisas naturais atraídas pelo apetite.

#### LAS DOS

“¡Ah del humano Apetito,  
mercader a quien fió  
sus Indias el mar, sus aromas el  
[viento,  
sus venas la tierra y sus minas el sol!” (CALDERÓN DE LA BARCA , 1991,  
p.148).

Essa alegoria estende-se para o monólogo abaixo, no qual o Apetito expõe a inclinação dos bens naturais ao sabor do indivíduo, como o diamante e a pérola, objetos advindos da natureza humana, que expressam o belo e o doloroso de seu labor:

#### APETITO

Pues llega, que aquí hallarás,  
dentro de mi tienda, aun más  
que dentro de tu deseo.  
¿Qué diamante, que al cincel  
resistió, porque le cueste

a los desperdicios de éste  
 los pulimentos de aquél,  
     pasando de bruto a bello,  
 no está en doradas prisiones,  
 a coronar en airones  
 los rizos de su cabello?  
     ¿Qué lágrimas del aurora,  
 que el nácar llegó a beberla,  
 y hallándose después perla,  
 se ríe de lo que llora,  
     taladrada a su despecho  
 al ver cuán burlada está,  
 de su garganta no huirá,  
 hecha arroyos por el pecho?  
 [...]
   
     De suerte que no hay sentido  
 que aquí no logre su objeto,  
 pues hallarás con efecto  
 músicas para el oído,  
     blandas telas para el tacto,  
 para el gusto hibleos panales,  
 para la vista cristales  
 y aromas para el olfato. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.149).

Ademais do significado literal de *Apetite* através da doutrina promulgada por Santo Tomás de Aquino, vemos nesse fragmento uma alegoria ao mau aproveitamento do Homem ao que lhe foi oferecido para seu deleite.

#### HOMBRE

Si a Gregorio he de creer,  
 ellos los talentos son  
 que me dieron que emplear,  
 y los tengo de gastar  
 todos en esta ocasión  
 en servicio tuyo. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.149).

O *Apetite* relaciona estas transformações desses elementos ao aprisionamento que sofrem, mais especificamente, por serem transformados em adereços, como joias. Poderia comparar esse trilhar desses elementos e suas transformações com a transformação do próprio ser humano? Se, “*después perla/ se ríe de lo que llora*”, essa transmutação transita da dor ao riso, à felicidade, mas logo a pérola é encarcerada no pescoço de alguém. Pensando no personagem Homem, a quem é dada liberdade, que tem possibilidade de esculpir a própria vida, aproveitando-se do que lhe deixou o Príncipe e a Natureza; contudo, ele se deixa levar pelo orgulho e acaba encarcerado, como o

diamante na coroa e a pérola no pescoço.

No Juízo Final, o Príncipe, com sua misericórdia, tenta retirar do Hombre algum arrependimento por seus atos, mas só encontra desculpas do Hombre a fim de se livrar da Culpa, como: "A culpa foi da mulher (Eva)" ou do Apetito, desconsiderando a liberdade que lhe foi dada tanto para pecar como para obrar bem. No entanto, o Apetito defende-se, lançando mão do entendimento de apetite na doutrina católica. A partir dela, o apetite não obriga o indivíduo a ceder incontrolavelmente aos impulsos da carne, mas permite que este contemple de acordo com o que é coerente com a temperança:

APETITO

Yo vendo; mire quien compra  
los precios a que se ajusta. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.157).

E

MÚSICA

“En la casa del Apetito,  
cada deleite cuesta un sentido”. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.153).

E

APETITO

El tenerlos aquí cuesta los ojos;  
y así pongo en la lista  
por ellos el sentido de la vista. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991,  
p.153).

Com isso, vê-se outro ponto da doutrina ensinado através de *Lo que va del hombre a Dios*: todos possuem apetite e podem desejar coisas agradáveis, no entanto, o Hombre recusou a temperança, comprando tudo o que apetite oferecia em sua tenda. Por essa destemperança, a Culpa chamou ao Príncipe, em seu reinado celeste. Nesta cena, a Culpa direciona as suas palavras a um carro em formato de globo celeste:

CULPA

[...]

**¡Oh tú, sagrada esfera,  
espejo de la hermosa primavera,**



**que en las sombras y lejos  
de cambiantes reflejos  
tanto mejoras sus facciones bellas,  
que cuando va a ver flores mira**

[estrellas!

¡Azul, verdad que miente! ¡Cristalina  
mentira, que verdad dice aparente!

¡Pabellón transparente  
del ámbito inferior, en quien termina  
líneas la vista! ¡Oh tú, boreal cortina  
que al Príncipe contienes,  
y no teniendo un haz, dos haces

[tienes,

Pues a un viso eres nube a luces

[tantas,

y escabel a otro viso de sus plantas!

**¡Adüana del día,  
contra los contrabandos de la fría  
noche! ¡Lámina bella,  
en quien esculpe la dorada huella,  
ya del carro del sol, ya de la luna,  
caracteres que lee nuestra fortuna,  
siendo sus desiguales  
rasgos padrón de bienes y de males!**  
[...]

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.152, grifo nosso).

Nesse fragmento, a Culpa vai ao Céu a fim de pedir justiça. O Céu está em formato de globo, como um espelho do mundo terrestre. No dicionário de símbolos, de Jean Chevalier, vemos que *speculum* (espelho), em latim, significa especulação, no sentido de observar o céu e os movimentos estelares. Já *sidus*, estrela, significa olhar um conjunto de estrelas. Ambas as palavras levam à observação dos astros. No espelho, segundo o mesmo dicionário, reflete-se a verdade, o conteúdo da consciência e do coração (1999, p. 393).

A flor está direcionada para as virtudes da alma, ao passo que as estrelas refletem a iluminação, a verdade. Em “*¡Azul, verdad que miente! ¡Cristalina / mentira, que verdad dice aparente!*”, após a Culpa revelar que o Príncipe encontra-se escondido, velado nessa esfera, cuja cor é azul, cor esta que leva à transparência, como um espelho, *cristalina*; o oximoro “*verdade que miente*” diz respeito à questão do sonho, tão cara a Calderón e ao próprio *Siglo de Oro*, em que não há uma separação entre a realidade cotidiana e os sonhos. Ao final, a esfera divina encarrega-se de esculpir a *dorada huella*, na qual há os *caracteres*, por meio dos astros, que leem a fortuna, o destino humano. Aqui, temos o tema da fortuna, que percorre da mitologia, do paganismo, até o cristianismo.

Com isso, o Príncipe retorna ao mundo através de tempestades, terremotos, bem como diz a

profecia de Isaías, a qual o Príncipe cita em seu monólogo inicial, que sua vinda anterior ao mundo não foi

PRÍNCIPE

[...] como dijo Isaías  
vine aquesta vez trayendo  
militares aparatos, 85  
porque intentando primero  
ver si podía de paz  
conseguir el vencimiento,  
dejé para otra venida  
el profetizado estruendo 90  
de las nubes y los rayos,  
los relámpagos y truenos. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, 85-90, p. 130).

Com o estrondo, as alegorias presentes na tenda do Apetito se entrelaçam, abraçando-se o Amor e o Placer, o Pobre e o Pesar, o Apetito e a Naturaleza, o Hombre e a Culpa e a Muerte e a Vida. Afirma o Príncipe que todas as alegorias estão com seus pares errados, exceto a Muerte e a Vida, por conta da desordem do Hombre, que está junto com a Culpa. Isso faz com que ele não consiga sentir, não consiga falar, fazendo recordar a relevância dos cinco sentidos para o acesso à Verdade.

HOMBRE

No puedo.

PRÍNCIPE

Habla.

HOMBRE

Está la lengua muda.

PRÍNCIPE

Siente siquiera.

HOMBRE

El sentido  
del sentir en mí aún no dura. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 157).

O Príncipe pede ao Hombre que lhe dê desculpas pelos seus erros no mundo:

PRÍNCIPE

Al Hombre

¿No me das disculpa?

HOMBRE

No,  
no la tengo.

PRÍNCIPE

Piensa alguna,  
que como disculpa sea,  
la aceptaré.

*Con turbación, y sin cobrarse nunca*

HOMBRE

Solo una  
se me ofrece.

NATURALEZA

*Aparte*

Si él la tiene,  
cierta será mi ventura.

PRÍNCIPE

Dila, pues.

HOMBRE

Que de mi error  
la mujer tuvo la culpa. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.157-158)

O Hombre recusa-se a ver-se como culpado por seus próprios erros, atribuindo a terceiros erros que foram seus. Ademais, o Pobre tenta defendê-lo, pelo fato de aquele ter dado esmola a ele:

POBRE

Que a mi desdicha suma  
socorrió con diez monedas.

CULPA

No fue limosna, fue usura.

PRÍNCIPE

Dice bien, limosna a logro  
más que me ofende, me injuria. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.158)

A tentativa de defender o Homem coloca-o em condição de condenado, por ter cometido usura, prática condenada pela doutrina da Igreja, como vimos de acordo com o Catecismo: “Chama-se usura tudo o que se recebe além do título ou capital emprestado, quer seja em dinheiro, quer seja em título pecuniário. [...]” (CATECISMO ROMANO, 2006, p. 456).

A Naturaleza tenta, por sua vez, defender o Homem, visto que ambos seriam condenados. Sem justificativas, apela à misericórdia divina e ao fato de que ela “[...] Barro fue,/ quebradiza masa inmundada,/ hija del lodo y el aire” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.160). Além disso, pede para que o Príncipe guarde a sua espada:

NATURALEZA

[...] Vuelva la aguda  
cuchilla a la vaina, y ya  
que mis yerros te disgustan,  
castígame como padre,  
no como juez me destruyas;  
y si, amenazado el golpe,  
es fuerza que le sacudas  
pues que me hiciste de barro,  
mira cómo le ejecutas,  
porque en mi culpa se vea,  
porque en tu piedad se induzca,  
“que entre piedad y culpa,  
la culpa es mía y la piedad es tuya”. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.160).

Insiste ao Príncipe que os humanos são culpados, ao passo que Ele é misericordioso. Prostrase aos pés do Príncipe, clamando às outras alegorias, que fazem o mesmo, exceto a Muerte e a Culpa. Esta união forma fisicamente uma cruz, metáfora da cruz de Cristo, que redimiu os pecadores. Portanto, a união de todas as alegorias recorda a misericórdia do Príncipe, ao sofrer as dores da crucificação para redimir os erros dos pecadores.

PRÍNCIPE

[...]  
Y pues ya todos postrados  
os miráis, todos a una

voz la libertad pedid,  
 o la espera del que en dura  
 prisión la Justicia ha puesto.  
 Vean cielos, sol y luna,  
 hombres, aves, fieras, peces,  
 montes, mares, riscos, grutas,  
 “que entre piedad y culpa,  
 la culpa es mía y la piedad es tuya”. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.161-  
 162).

E

#### PRÍNCIPE

Alza del suelo, ¡oh humana  
 Naturaleza!, y enjuga  
 el llanto, cierta de que  
 la apelación que procuras  
 está aceptada, [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.163).

Livrando as alegorias da Culpa e da Morte da morte eterna, faz referência à Ressurreição da Carne, da doutrina católica, promessa de Cristo a quem for salvo. Como diz o Catecismo, acerca da crença na Ressurreição dos mortos: “Cremos firmemente - e assim esperamos - que, da mesma forma que Cristo ressuscitou verdadeiramente dos mortos, e vive para sempre, assim também, depois da morte, os justos viverão para sempre com Cristo ressuscitado e que Ele os ressuscitará no último dia.” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p.279). Por conta disso, o Príncipe manda o Pobre libertar o Homem da prisão onde está, dando uma nova chance a ele para que possa pagar a sua dívida anterior. Esse cárcere, por sua vez, refere-se ao purgatório, lugar para onde vão as almas que se lhes foi perdoada a culpa de seus pecados, mas que ainda há dívidas a pagar como *juros* dos erros cometidos:

#### POBRE

Es, sin duda,  
**que aunque la culpa te absuelve,**  
**no el reato de la culpa,**  
**que éste ha de satisfacerse.** (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p.164)

De acordo com a doutrina da Igreja, todo pecado possui uma dupla consequência: 1. o pecado mortal não permite que o pecador conviva em comunhão com Deus; 2. Os pecados perdoados por meio do Sacramento da Penitência e os veniais possuem uma dívida temporal; por conta disso, o pecador precisa passar por uma purificação, no Purgatório. (CATECISMO DA

IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 406).

Para tanto, o Pobre chega à prisão como representante da corte celeste, fazendo referência à monarquia:

#### POBRE

Quien a ti hoy ministro suyo  
de parte del rey te anuncia,  
según presente Justicia,  
sus órdenes distribuyas  
y en su libertad al Hombre  
pongas. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 164)

No entanto, o Homem não se arrepende de seus atos e nem entende por que deve pagar a sua dívida, lembrando-se da usura cometida com o mendigo, ao emprestar dinheiro visando o lucro. No fragmento abaixo, retomando os cinco sentidos corporais, há uma referência a dois dos cinco sentidos, a audição e a visão:

#### HOMBRE

**¿Qué he de escuchar? ¿Qué he de**  
De mí cobran sin ninguna [oír  
piedad, pues ¿por qué no tengo  
de cobrar yo? ¿Es por ventura  
de peor crédito mi deuda? (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 165, grifo  
nosso).

Esses dois sentidos são relevantes na tradição católica, pois Santo Tomás de Aquino afirma que são os mais importantes dos cinco: “O sentido da visão, porém, que não precisa de nenhuma mutação natural do órgão e do objeto é, dentre todos os sentidos, o mais espiritual, perfeito e comum; em seguida, vem o sentido da audição, e, depois, o olfato, que sofrem mutação natural por parte do objeto.” (1980, questão LXXVIII, artigo III, p. 688-689).

Por isso, a visão é o sentido mais espiritual para chegar à Verdade. Em várias passagens das Sagradas Escrituras podemos encontrar fragmentos que confirmam a importância da visão e da audição, como no Evangelho de São João, em que o Cristo Ressuscitado fala a São Tomé, quando este lhe toca: “Porque viste, criste./ Felizes os que não viram e creram!” (João. XX, 29). No auto, em vários momentos os verbos *oír* e *ver* são usados, com o intuito de fazer com que o Homem tenha entendimento, mas ele questiona: “¿Qué he de escuchar? ¿Qué he de oír? [...]” (1991, p. 165). A ignorância do Homem faz com que ele mesmo se condene, após todas as oportunidades dadas

pelo Príncipe.

PRÍNCIPE

[...]

**Yo, aunque cobrar solicito,  
tiempo a la deuda permito.**

Tú no, luego que me ofendas  
es fuerza cuando pretendas  
mis acciones imitar,

**pues aprendes a cobrar  
sin que a perdonar aprendas.**

[...]

**¿No he enseñado a tus errores  
el que digas cada día:**

**“Perdona la deuda mía,  
bien como yo a mis deudores”?**

Pues ¿cómo es posible ignores  
que tú mismo has pronunciado  
la sentencia a tu pecado?

pues en tu acción se incluyó

que el que no perdona no

merece ser perdonado. [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 167)

grifo nosso)

No primeiro trecho desse fragmento, vemos uma referência ao fato de o Homem ter cometido usura com o Pobre, esperando que este pagasse cem vezes mais o que recebeu. Além disso, o Homem cobrou a dívida com violência após a tentativa do Pobre de tirá-lo da prisão onde ele estava, no purgatório. Ou seja, se por um lado o Príncipe deu todas as chances ao Homem, para que se arrependesse de seus erros, por outro, o Homem não perdoou o Pobre por lhe dever dinheiro. Por isso, a falta de capacidade de perdão do homem fez-lhe ser condenado. Por fim, o Príncipe cita um trecho da oração do Pai-Nosso, ensinada por Cristo aos seus seguidores, e termina o auto com a cerimônia da Eucaristia, cujos participantes são as alegorias, destacando o Pobre, antes pobre, agora participante da mesa eucarística, da vida eterna, enquanto o Homem, antes rico, agora padecente da prisão eterna.

PRÍNCIPE

El de mi cuerpo y mi sangre  
sacramentado en la tersa  
blanca hostia de aquel pan  
y cáliz. Y porque veas  
lo que va del hombre a Dios,  
vuelve los ojos a esa

prisión donde está el Placer  
 que tuvo el rico en aquesta  
 vida, hecho eterno pesar,  
 y el Pesar que tuvo en ella  
 el Pobre, eterno placer; [...] (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 169)

Assim, trata da Cerimônia Eucarística, citada no monólogo do Príncipe no princípio do auto. Em forma circular, a Redenção pelo Sangue se dá na Eucaristia, na mesa final onde estão as alegorias.

#### PRÍNCIPE

Y pues enseña este auto  
 Que al que perdona se premia  
 bien podemos esperar  
 perdón de las faltas nuestras,  
 todos a una voz diciendo  
 en dulces tonos y letras...

#### TODOS Y MÚSICA

“De estos ejemplares dos  
 mirad la distancia, pues  
**lo que va de uno a otro es**  
**lo que va del hombre a Dios”** (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 170)

Os versos grifados deste último fragmento referem-se ao fato de que as ações praticadas contra quaisquer seres humanos ferem o próprio Deus. Portanto, esta peça trata de quatro *asuntos*: a Ressurreição, a Penitência, o Juízo Final e a Eucaristia. Os argumentos, por sua vez, tratam de temas em voga no Concílio de Trento, como o da interpretação das Sagradas Escrituras, tendo em vista a Reforma Protestante e sobre temas complexos, como o do apetite e dos cinco sentidos. A complexidade dos temas não parece ser obstáculo para o espectador do *Siglo de Oro*, já que a exuberância dos figurinos e do próprio cenário – como percebemos ao ler as didascálias do auto – atraem o público; outro tema fundamental que está colocado na obra é o da Monarquia, já que temos o Príncipe como representação de Cristo, que trata as alegorias como vassalos. Como vimos, a educação do Príncipe e do vulgo está contemplada nos diálogos da obra, prezando virtudes como o perdão, discrição, caridade e justiça.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de pertencerem ao mesmo gênero, o auto sacramental, e terem sido escritos pelo mesmo autor, Pedro Calderón de la Barca, os autos analisados dispõem de estruturas distintas. Vimos que *Los misterios de la Misa* apresenta características mais próximas da estrutura da liturgia católica, enquanto *Lo que va del hombre a Dios* possui uma estrutura inversa, iniciando na Ressurreição e finalizando na Penitência e, conseqüentemente, na Comunhão.

Evidentemente, a primeira peça aproxima-se mais da estrutura da liturgia católica e, com isso, há um direcionamento educativo explícito, já que a *Sabiduría* percorre a obra explicando todas as partes da missa a uma alegoria nomeada *Ignorancia*. Junto a essas personagens, há o Judaísmo, a *Gentilidad*, *Baptista*, Evangelista, Paulo e Cristo, através das quais são retomados episódios bíblicos, tais como a cena em que Cristo questiona a Pablo o porquê de ele lhe perseguir, presente nos Atos dos Apóstolos, 9, 4; a vinda de João Batista ao mundo, no Evangelho de São João, 1,1 – 1,15; a Última ceia, nos Evangelhos de São Mateus 26,17-30, São Marcos 14,12-26, São Lucas 22,7-39 e São João 13,1 até 17,26. Já em *Lo que va del hombre a Dios*, não há uma presença tão explícita dos episódios da narrativa bíblica, mas de maneira implícita nas ações do Hombre, após a Ressurreição.

Em meio a isso, trata-se fundamentalmente do Reinado Celeste e do reino terreno, depois que o Príncipe, Rei celeste, deixa o seu reinado ao Hombre, *rei* terreno. Ademais do Rei celeste e do rei terreno, no Juízo Final o príncipe chama as alegorias, por exemplo, o Pobre, de vassalos, empregados do rei em prol da corte. Antes de vir ao mundo, o Príncipe afirma que mandou seu soldado oficial, o anjo Gabriel, tomar a frente do campo de batalha; quando estava no horto das oliveiras, há a imagem de um campo de batalha, cujos discípulos possuem a função de sentinelas. Ao longo desta dissertação, vimos a importância que a Monarquia e a formação dos monarcas tinham para os tratadistas do Seiscentos, o que foi trabalhado em obras como *A Sociedade de Corte*, *A Cultura do Barroco* e *El discreto*.

Ademais, há reflexões complexas, como o tema do apetite e dos cinco sentidos, representado pela figura do *Apetito*. Este tema foi tratado por vários santos, sendo longamente dissertado por Santo Tomás de Aquino, em sua *Suma Teológica*.

O carácter educativo dos autos, o *docere*, é evidenciado quando tanto a Sabiduría, em *Los misterios de la misa*, quanto o Pobre, em *Lo que va del hombre a Dios*, tentam ensinar respectivamente, de um lado, a Ignorancia, o Judaísmo e a Gentilidad, e de outro o Hombre, os

mistérios contidos tanto na Missa como nas Escrituras. No início da primeira peça, vimos que a Sabiduría evidencia o caráter misterioso da Missa, presente nas palavras, nos objetos usados pelo sacerdote. Portanto, em companhia com a metáfora, fatores externos dos autos – figurino, cenário – são fundamentais para o ensinamento da liturgia, da doutrina e dos valores relacionados à Monarquia.

A Sabiduría, em *Los misterios de la misa*, possui em seu *tocado* plumas de cinco cores: amarelo, azul, vermelho, verde e branco. O amarelo simboliza a morte; o azul, o céu; o vermelho, o pecado; o verde, a esperança; e o branco, a pureza. Mais ainda, essas cores estão presentes nos paramentos dos sacerdotes da liturgia católica. O vermelho, usa-se em dias como o da Paixão; o verde, nas missas de tempo comum; o branco, no tempo Pascal e no Natal; já o azul, deve-se considerar que na época em que a peça foi escrita e encenada, aproximava-se da cor roxa; por isso, fazendo esse paralelo, usa-se nos dias da Quaresma. Portanto, as cores e os significados dados pela Sabiduría se relacionam com as cores usadas na liturgia.

No final de *Lo que va del hombre a Dios*, o Pobre pede ao Hombre que pense sobre a expressão “*ciento por uno*” a partir de uma interpretação mística, considerando o mistério por detrás dessas palavras. O *docere* é fomentado pelo *delectare*, através de metáforas, da música e da grandiosidade dos recursos cenográficos das peças em questão, por exemplo, os *carros* que levam cenários das peças. Em *Lo que va del hombre a Dios*, o Príncipe surge ressuscitado em cima de um *carro*, acompanhado de trombetas:

Dentro, cajas y trompetas, y salen del primer carro marchando algunos soldados, y detrás el Príncipe, con corona de laurel y bastón de general; del cuarto carro de enfrente, la Naturaleza, de dama, y el Hombre, de galán; el Amor Propio y la Vida, sus hijos, también de galanes, y el Placer y el Pesar, de villanos, y los músicos, bailando todos y cantando. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 129).

Outra cena onde se faz uso do carro é o da aparição da Corte celeste, quando a Culpa pede ao Príncipe que volte ao mundo. Podemos perceber a relevante tecnologia usada na época, visto que no carro há um globo terrestre: “Las chirimías y se abre el globo, y se ve en él al Príncipe en un carro triunfal que tiran un ángel, una águila, un león y un buey, con la mayor majestad que pueda dar de sí el adorno de rayos y luces.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 152). Esses animais são as faces de Cristo, conforme a visão de Ezequiel, que viu os Céus se abrirem e daí surgirem os animais: o boi, o leão e a águila e em seguida o estrondo dos Céus (Ezequiel, 1,1-1,10).

Em frente a esse *carro*, surge outro, cujos integrantes são o Apetito e as demais alegorias:

“Ábrese el carro, que estará enfrente del globo, y se ve dentro una tienda con sus anaqueles llenos de mercaderías Y en el mostrador, el Apetito escribiendo, la Naturaleza, con cajas de joyas y telas descogidas, que irá doblando y desdoblando; el Placer, el Hombre, a un lado, y los músicos detrás.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1991, p. 153). Temos, aqui, um exemplo da influência dos aspectos cênicos para o ensino do espectador. O *carro* da tenda do Apetito, com joias e tesouros, posiciona-se bem em frente ao Globo Celeste do Príncipe, no momento do Juízo Final, em que há um enfrentamento e com isso um acerto de contas entre Aquele com as alegorias presentes na tenda.

Esse mistério também é percebido pela estrutura tipológica de *Lo que va del hombre a Dios*, que desde o início há uma prefiguração da vinda do Príncipe para julgar o *Hombre*, ou seja, o Sacrifício do Príncipe prefigura a própria Eucaristia, inaugurada na Última Ceia, e a sua Ressurreição prefigura o Juízo Final. Assim, ao longo desta dissertação, discorreremos sobre a importância do teatro do *Siglo de Oro* para a formação dos monarcas, da nobreza e do vulgo. Cada público contemplava as peças cuja linguagem era adequada ao seu nível de conhecimento. O auto sacramental, como representação da missa, ensina a doutrina católica através de referências às narrativas bíblicas e o *ingenio* da produção letrada, por meio da metáfora, da agudeza. Como vimos, o teatro como instrumento de ensino foi fomentado pelos jesuítas através da *Ratio Studiorum*. Por isso, os jesuítas

são os primeiros a dar ao seu teatro uma grande importância pedagógica. Não esqueçamos que as representações teatrais eram para eles um divertimento, uma distração, um passatempo intelectual. De modo nenhum os esforços que nelas se dependiam não estariam em proporção com um fim tão pouco elevado. Do teatro fizeram os padres uma verdadeira instituição; a cena continua a aula e a capela [...]; o verdadeiro, o belo e o bom era o que eles propunham fazer, amar, misturando, já se vê, o útil com o agradável. Mas, o último fito deles deve ser sempre a formação do coração e da vontade. (SCHIMBERG *apud* FRANÇA, 2019, p. 69-70).

Unindo *o útil com o agradável*, o auto sacramental possui a funcionalidade como a do sermão, cuja estrutura se compunha com alegoria, metáfora e figura, elementos presentes na interpretação das Sagradas Escrituras de vários Padres da Igreja, tendo como nomes mais expressivos Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, e com os objetos externos, que atraíam o público a fim de manter a tríade, Igreja, Monarquia e Nobreza, exaltando a nobreza e a posição do monarca enquanto responsável pela corte terrena, tendo em vista a Corte Celeste, como ocorre com o Príncipe e o *Hombre*, em *Lo que va del hombre a Dios*. Concluimos, então, que as duas peças analisadas procuram atrair e ensinar o público, valorizando a doutrina da Igreja e a autoridade monárquica.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASOLO, Anna. *El Hombre de Vitruvio - Definición y características*. Disponível em: <https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/el-hombre-de-vitruvio-definicion-y-caracteristicas-2747.html>. Acesso em 21/03/2019, il.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento*. Disponível em: <http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2014/04/Adorno-e-Horkheimer-A-ind%C3%BAstria-cultural.pdf>, p.57-79, s/d. Acesso em 07/05/2019.
- ALIGHIERI, Dante. Epístola a Can Grande della Scala. In: *Obras completas*. Estudo introdutório e tradução de Mons Joaquim Pinto de Campos. São Paulo: Das Américas, 1958.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1966.
- ALPERS, Svetlana. *The art of describing. Dutch art in the Seventeenth Century*. 1ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 273p, 1983.
- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed, 2014.
- ANÔNIMO. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em 02/06/2017.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 4 ed, 765 p, 2008.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. tradução de Antonio Pinto de Carvalho; introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle; estudo introdutivo de Goffredo Telles Junior. 17ª ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BATAILLON, Marcel. *Ensayo de explicación del auto sacramental en Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, p.183-205, 1964.
- BAZZONI, C. *A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca El divino Orfeo, Andrómeda y Perseo*. Tese do autor (Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004).
- BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela, 2003.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora UnB, 1991.
- BURTON, R. *Anatomia da Melancolia*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales*. 3. ed. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1991.
- \_\_\_\_\_. *El gran monstruo, los celos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em:

- <http://www.cervantesvirtual.com/research/el-mayor-monstruo-los-zelos/>. Acesso em 04/04/2019.
- \_\_\_\_\_. *El gran teatro del mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html). Acesso em 20/03/2018.
- \_\_\_\_\_. *El mayor encanto amor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mayor-encanto-amor--6/html/>. Acesso em 20/03/2018.
- \_\_\_\_\_. *El verdadero Dios Pan*. Universidad de Navarra. Disponível em [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18206/1/48\\_Verdadero\\_Dios.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18206/1/48_Verdadero_Dios.pdf). Acesso em 01/03/2019, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La fiera, el rayo y la piedra*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fiera-el-rayo-y-la-piedra--0/>. Acesso em 04/03/2019.
- \_\_\_\_\_. *La segunda esposa y triunfar muriendo*. In Autos Sacramentales, Alegóricos y historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca. Disponível em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5315919611;view=1up;seq=7>. Acesso em 12/04/2019.
- \_\_\_\_\_. *La Vida es Sueño*. Buenos Aires: Longseller, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1952.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco*. São Paulo: Iluminuras. 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Original e revolucionário*. Disponível em:

<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/har01.html>> – Texto originalmente publicado no Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 20 nov. 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp. 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. *Estudos Avançados*, v. 4, n. 10, p. 7-96, 1 dez. 1990. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000300002>

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Loyola, 2000.

CATECISMO ROMANO. São Paulo: Castela, 2016.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CÍCERO. *Retórica a Herênico*. São Paulo: Hedra, 2005.

CLÁ DIAS, João Scognamiglio. *Os princípios da ação moral. Caminho seguro para chegar à santidade*. In Lumen Veritatis, nº 13, ano IV, p. 9-30, outubro a dezembro, 2010.

CLAVIJO Y FAJARDO, José. *El pensador*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762.

CONCÍLIO DE TRENTO. *Contra as inovações doutrinárias dos protestantes*.

CORTARELO Y MORI, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Iberoamericana. 2001. <https://doi.org/10.31819/9783865279224>

DIEZ BORQUE, José María. Teatro y fiesta en el barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, p.606-642.

DIMAS, Antônio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. v. 1. p. 335-357.

DOLABELA, Pedro. *Historicização da episteme literária: Hansen e Costa Lima*. 2013. Eutomia,

Recife, 11 (1): 214-232, Jan./Jun. 2013.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realiza e da aristocracia de corte*. Trad. Pedro Sússekind; prefácio, Roger Chartier. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ENRIQUE Y TARANCÓN, Vicente. *Liturgia y lengua viva del pueblo*. Madrid: RAE, p.79, 1970.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Spain*. University of Virginia: Twayne Publishers, 1979.

FRANCA, Leonel. *Método pedagógico dos jesuítas*. São Paulo: Kírion, 2019.

FREITAS, Amanda. *Gênero moralidade: uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

GOMES JR, Guilherme. Um dilema espanhol. In *Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, p.13-32, 1997.

GÓNGORA, Luis de. *Soneto a Don Francisco de Quevedo*. Biblioteca Virtual Universal, 2006.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/html/>. Acesso em 14/10/2018.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Biblioteca Virtual Universal. 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006a.

\_\_\_\_\_. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Floema – Caderno de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista, Ano II, n. 2A, p. 15-84, out. 2006b*.

\_\_\_\_\_. O discreto. In: A. Novaes (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Vieira e os estilos cultos "ut theologia rhetorica". *Letras, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 25- 62, jul./dez. 2011*.

HERSANT, Yves. *La métaphore baroque: d'Aristote à Tesouro: extraits du "Cannocchiale aristotelico" et autres textes*. Trad. Yves Hersant. Paris: Éd. du Seuil, 2001.

JIMÉNEZ, Pedro; CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española*. 4 ed. v.4, Pamplona: Cénlit Ediciones, 2007

LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Angel. *Calderón de la Barca: Estudio de las Obras de Este Insigne Poeta, Consagrado Á Su Memoria en el Segundo Centenario de Su Muerte*. Londres: Forgotten books, 2015.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. 11ª ed. Barcelona: Ariel letras, 2008.

MONTFORT Associação Cultural. *Uma pérola encontrada em Roma*. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/veritas/cronicas/parabola-encontrada-roma/>. Acesso em 20/04/2019, 2009.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DE GHENT. *Cristo carregando a Cruz*. Disponível em: <http://www.mskgent.be/>.

NASARRE, Blas. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Extremadura: Cáceres, p.46-113, 1992.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramática sobre la lengua castellana*. Edição, estudos e notas de Carmen Lozano. Disponível em: [http://www.rae.es/sites/default/files/Hojear\\_Gramatica\\_sobre\\_la\\_lengua\\_castellana.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Hojear_Gramatica_sobre_la_lengua_castellana.pdf). Acesso em 07/02/2019.

PARKER, Alexander. *The Allegorical Drama of Calderon*. Llandysul: Dolphin Book Company, 1968.

PARNASEO. *Hipótesis de la fachada del teatro en un corral de comedias con los huecos o nichos*. Disponível em <https://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Tramoya/7.htm>. Acesso em 05/03/2019.,il.

PÉCORA, Alcir. *O teatro do Sacramento*. Campinas: UNICAMP, 2008.

QUEVEDO, Francisco de. *A un hombre de gran nariz*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

REYCEND, João Baptista. *O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento*. Em latim e português: dedicada e consagrada aos excelentíssimos e reverendíssimos senhores Bispos da Igreja Lusitana. Tomo I e II, Lisboa, Officina Patriarchal de Francisco Luis Ameno, 1781.

REYES PEÑA, Mercedes de los. *Los carteles de teatro en el Siglo de Oro*. Criticón, 59, 1993. 99-118 p., il.

SALTARELLI, Thiago. *As poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTA TERESA DE ÁVILA. *Poesías de Santa Teresa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-de-santa-teresa--0/html/019f1944-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>. Acesso em 03/02/2019. 2007.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Tradução de Alexandre Corrêa, organização de Rovílio Costa e Luis A. de Boni, introdução de Martin Grabmann, 2ª ed. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina Editora; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, Volumes I e II, 1980.

TAPIÉ, Victor-lucién. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1991.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. Biblioteca digital Camões. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html>. S/d.

VIEIRA, Antonio. *Os Sermões*. Biblioteca Nacional. Disponível em [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Padre\\_Ant%C3%B4nio\\_Vieira\\_-\\_Serm%C3%B5es.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Padre_Ant%C3%B4nio_Vieira_-_Serm%C3%B5es.pdf). Acesso em 20/04/2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascimento e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XEREZ, Joan de; DEÇA, Lope de. *Razón de Corte*. León: Universidade, Secretariado de publicações, 2001. 259 p., il.