



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GRYGENA DOS SANTOS TARGINO RODRIGUES

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO EM *LA VIDA ES SUEÑO*,
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

JOÃO PESSOA

2014

GRYGENA DOS SANTOS TARGINO RODRIGUES

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO EM *LA VIDA ES SUEÑO*,
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: *Literatura e Cultura*. Linha de Pesquisa: *Tradição e Modernidade*.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

JOÃO PESSOA

2014

R696r Rodrigues, Grygena dos Santos Targino.
 A representação do trágico em La vida es sueño, de Pedro
 Calderón de La Barca / Grygena dos Santos Targino
 Rodrigues.-- João Pessoa, 2014.
 122f.
 Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
 1. Calderón de La Barca, Pedro, 1600-1681 - crítica e
 interpretação. 2. Literatura espanhola - crítica e interpretação.
 3.Literatura e cultura. 4. Tradição e modernidade.
 1. Calderón de La Barca, Pedro, 1600-1681 - crítica e
 interpretação. 2. Literatura espanhola - crítica e interpretação.
 3.Literatura e cultura. 4. Tradição e modernidade.

UFPB/BC

CDU: 860(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA
GRYGENA DOS SANTOS TARGINO RODRIGUES

Aos vinte e cinco dias do mês fevereiro do ano de dois mil e quatorze, às nove horas, realizou-se na Sala 504 do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "A Representação do trágico em La Vida es Sueño, de Calderón", apresentada pelo(a) aluno(a) Grygena Dos Santos Targino Rodrigues, licenciado em Letras pela UEPB, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura e Cultura, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Cristiane Agnes Stolet Correia (UEPB), Maria Del Pilar Roca Escalante (UFPB) e como suplente professor Doutor Fabricio Possebon (PPGL/UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA COM DISTINÇÃO. Proclamados os resultados pelo Prof.(a) Dr.(a). Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, (Secretário(a) ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 26 de fevereiro de 2014.

Cristiane A. S. Correia

Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia
(examinadora)

Maria Del Pilar Roca Escalante
Profa. Dra. Maria Del Pilar Roca Escalante
(examinadora)

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Prof. Dr. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
(Presidente)

Grygena dos Santos Targino Rodrigues
(Aluna)

GRYGENA DOS SANTOS TARGINO RODRIGUES

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO EM *LA VIDA ES SUEÑO*,
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: *Literatura e Cultura*. Linha de Pesquisa: *Tradição e Modernidade*.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

João Pessoa, 26 de fevereiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Universidade Federal da Paraíba
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria del Pilar Roca Escalante
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr.^a Cristiane Agnes Stolet Correia
Universidade Estadual da Paraíba

A
Calderón de La Barca e seus leitores.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo dom da vida, pela família que me presenteou e por todas as oportunidades que me foram concedidas ao longo da minha existência.

Agradeço sincera e profundamente a minha orientadora, Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, exemplo de profissionalismo, ética e competência, que sempre esteve presente na elaboração deste trabalho. Sua generosidade intelectual e paciência são atribuições que levarei como exemplo para minha vida acadêmica.

Agradeço às professoras Cristiane Agnes Stolet Correia e Maria del Pilar Roca Escalante, por gentilmente terem aceitado participar da banca examinadora desta dissertação.

Agradeço aos professores Fabrício Possebon e Maria del Pilar Roca Escalante, por terem contribuído com suas considerações, de forma significativa, por ocasião do exame de qualificação.

Agradeço aos meus pais, que durante toda minha vida mantiveram-se presentes, sempre me ajudando e apoiando nos momentos mais difíceis. Digo que faltam as palavras para expressar a real admiração que tenho por eles e asseguro, sem dúvida alguma, que eles são as pessoas que mais me deram forças para lutar e alcançar meus objetivos.

Agradeço a Nathalie e Clarice, minha irmã e minha filha, pelos momentos felizes que passamos juntas. Agradeço também pela paciência, pois tiveram que conviver com minhas ausências, no entanto, asseguro que elas são minha melhor fonte de inspiração e dedicação.

Agradeço a Joelson, meu marido, pelo amor, carinho e compreensão. Minha vida tornou-se muito mais leve ao seu lado, pois passei a enxergar o mundo de uma forma melhor.

Agradeço ao Branquinho, ao Amarelinho, à Pink Panther e à mais nova gatinha, Pintadinha, por tamanha tranquilidade e paz que me transmitem.

Agradeço a Adalgisa Agra, a Susana Pedrosa, a Joelma Mendes e Mary Pereira, pela amizade e disposição sempre presentes.

Agradeço a todos os meus familiares por todo carinho a mim despendido.

Agradeço aos professores Gilda Carneiro Neves e Juan Pablo Martín Rodrigues, pelas importantes contribuições feitas ao longo da minha vida acadêmica.

Agradeço a todos que compõem o PPGL, professores, servidores e colegas, em especial à Rose Marafon, Alexandre de Albuquerque, Ariela Fernandes Sales, Maria Cecília e Michel Costa.

Agradeço também a todos aqueles que não se encontram na lista acima, mas que me auxiliaram, direta ou indiretamente, na elaboração desta dissertação.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo auxílio financeiro.

SEGISMUNDO.

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¿Que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

(Calderón de la Barca, *La Vida es Sueño*)

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto de estudo a representação do trágico em *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, obra escrita na Espanha no século XVII. Tendo como base os elementos que fundamentam a arte dramática no contexto histórico o qual situa o autor, fizemos, em uma primeira instância, uma análise sistemática da teoria do drama, partindo do estudo da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio. Dessa maneira, retomamos as discussões sobre termos básicos que são recordados pela tradição de estudos em torno da dramaturgia e do teatro focalizando, dentre outras categorias, a *mimesis*, os elementos que compõem a ação trágica e a *katharsis*. A escolha do tema e o interesse pelo desenvolvimento do texto afluíram do estudo de diversas teorias ocidentais, tais como as de Aristóteles, Horácio, Hegel e Szondi, entre outros. A partir dos conceitos aristotélicos temos a base para a compreensão e composição das tragédias, por isso, foi esse o nosso parâmetro inicial para a contextualização histórica do gênero dramático, visto que a obra em questão é uma tragédia barroca que mantém na sua forma elementos da tragédia grega. Neste sentido, discutimos também sobre a modernidade dramática, utilizando, principalmente, considerações de Hegel, autor que reflete sobre a dialética do conflito dramático e que problematiza as diferenças de abordagem entre os conflitos trágicos grego e moderno. Ademais, também procedemos a uma análise das principais linhas de força constitutivas do chamado Século de Ouro Espanhol, que alonga pelos séculos XVI, XVII e XVIII, propondo reflexões acerca da cultura e da literatura barrocas. Para isto, utilizamos as teorizações de diversos escritores, tais como Maravall, Regalado, Morón e Benjamin. Ao tecer essa análise, não somente enfatizamos o teor histórico-literário da peça, mas ressaltamos também o seu caráter filosófico.

PALAVRAS-CHAVE: Calderón de la Barca. *A vida é sonho*. Teatro espanhol.

RESUMEN

Esta disertación tiene por objeto de estudio la representación de lo trágico en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, obra escrita en España en el siglo XVII. Teniendo como base los elementos que fundamentan el arte dramático en el contexto histórico que sitúa el autor, hicimos, en una primera instancia, un análisis sistemático de la teoría del drama, empezando por el estudio de la *Poética* de Aristóteles y del *Arte Poético* de Horacio. De esa forma, retomamos las discusiones sobre términos básicos que son recordados por la tradición histórica de estudios en torno de la dramaturgia y del teatro focalizando, entre otras categorías, la *mimesis*, los elementos que componen la acción trágica y la *katharsis*. La elección del tema y el interés por el desarrollo del texto afloraron del estudio de diversas teorías occidentales, tales como las de Aristóteles, Horacio, Hegel y Szondi, entre otros. Desde los conceptos aristotélicos tenemos la base para el entendimiento y composición de las tragedias, por eso, fue ese nuestro parámetro inicial para la contextualización histórica del género dramático, puesto que la obra en cuestión es una tragedia barroca que mantiene en su forma elementos de la tragedia griega. En este sentido, discutimos también sobre la modernidad dramática, utilizando, principalmente, consideraciones de Hegel, autor que reflexiona sobre la dialéctica del conflicto dramático y que problematiza las diferencias del abordaje entre los conflictos trágicos griego y moderno. Además, también procedemos a un análisis de las principales líneas de fuerza constitutivas del llamado Siglo de Oro Español, que se prolonga por los siglos XVI, XVII e XVIII, proponiendo discusiones que hacen referencia a la cultura y a la literatura barrocas. Para esto, utilizamos las teorizaciones de diversos escritores, tales como Maravall, Regalado, Morón y Benjamin. Al proponer ese análisis, no solamente enfatizamos el teor histórico-literario de la pieza, sino también su carácter filosófico.

PALABRAS-CLAVE: Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Teatro español.

ABSTRACT

This work analyses the representation of the tragic in Pedro Calderon de La Barca's *Life is a dream*, written in Spain in the 17th century. Searching for the elements which constitute the basis for the dramatic art in the author's historical context, we started by a systematic analysis of the theory of drama, using Aristotle's *Poetics* and Horace's *The Art of Poetry*. In doing so, we have reviewed the discussions about basic terms, recollected by theatre and drama studies. These discussions are focused, among other categories, on the elements which compose the tragic action, as well as on the concepts of *mimesis* and *katharsis*. The choice of this subject and interest in developing the research came from the study of various Western theories, such as the ones from Aristotle, Horace, Hegel and Szondi, to name a few. Those concepts also served as our initial parameter to the historical contextualization of the dramatic genre, since Calderon de la Barca's play is defined as a baroque tragedy which maintains, in its form, elements from Greek tragedy. This way, we also discuss dramatic modernity, using, mainly, Hegel's considerations, which deal with the dialectical aspect of the dramatic conflict and problematizes the differences between Greek and modern tragic conflicts. Moreover, we proceeded to the analysis of the main characteristics of the so-called Spanish Golden Age, which comprehended 16th, 17th and 18th centuries, proposing reflections about baroque literature and culture. To achieve this purpose, we have gathered contributions from various writers, such as Maravall, Regalado, Morón and Benjamín. By accomplishing this analysis, we intended not only to emphasize the historical and literary background of the play, but also to highlight its philosophical aspect.

Keywords: Calderón de la Barca. *Life is a dream*. Spanish theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 CAPÍTULO 1	
CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO DRAMÁTICO	16
1.1. <i>A Poética</i> de Aristóteles: fundamentos da tragédia clássica	17
1.1.1. <i>A mimesis</i>	18
1.1.2. A tragédia	21
1.1.3. <i>A Katharsis</i>	22
1.1.4. A ação trágica	24
1.2. <i>A Poética</i> de Horácio: A dramaturgia latina	29
1.2.1. A poesia como <i>imitatio</i> e a unidade da composição poética	29
1.2.2. A construção da ação e o ofício do poeta segundo Horácio	31
1.3. Lope de Vega: <i>El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i>	34
1.3.1. A tragicomédia	35
1.3.2. Composição das unidades de ação e de tempo na <i>Poética</i> lopesca	36
1.3.3. Divisão do drama e linguagem	38
1.4. Hegel e a modernidade trágica	42
1.4.1. A poesia dramática	42
1.4.2. A ação trágica segundo a perspectiva hegeliana	45
1.4.3. O conflito trágico grego em oposição ao conflito trágico moderno	48

CAPÍTULO 2

CALDERÓN E O TEATRO ESPANHOL	53
2.1. Calderón, os autos sacramentais e a crítica literária	54
2.2. O Barroco na Espanha: <i>El gran teatro del mundo</i>	61
2.3. Perspectiva histórico-literária de <i>La vida es sueño</i>	66

CAPÍTULO 3

A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO EM <i>LA VIDA ES SUEÑO</i>	73
3.1. A estrutura da peça e a caracterização das personagens	74
3.1.1. Unidades de ação, de tempo e de espaço	90
3.1.2. <i>Anagnorisis</i> , <i>peripeteia</i> , <i>hamartia</i> e <i>katharsis</i>	93
3.1.3. A mescla entre o trágico e o cômico	96
3.2. O conflito trágico	100
3.3. O teor histórico e filosófico da obra	108

CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
-----------------------------	------------

REFERÊNCIAS	120
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta uma análise da representação do trágico na obra *La vida es sueño* de Dom Pedro Calderón de la Barca. A obra foi escrita no século XVII, período de glória para a dramaturgia espanhola e por isso mesmo conhecido como o Século de Ouro espanhol. Esta época na literatura espanhola é marcada pela encenação de diversos espetáculos, como, por exemplo, a celebração dos autos sacramentais e as disputas dramáticas nos *corrales de comedias*.

Calderón de la Barca nasceu na Espanha no mês de janeiro do ano de 1600 e produziu a obra cume do teatro barroco espanhol. Escrita aproximadamente entre os anos 1627 e 1629, *La vida es sueño* é uma peça que revela as principais características desse teatro barroco, como, por exemplo, as incertezas diante da ciência e da fé, instauradas, principalmente, pela decadência do homem renascentista e pelos ideais barrocos, que colocavam o homem diante da fé e da razão, da liberdade e da predestinação. Calderón de la Barca ficou conhecido por sua extensa produção literária, destacando-se, principalmente, por sua acentuada produção de autos sacramentais, comédias e dramas.

Depois da morte de Lope de Vega, Calderón tornou-se o dramaturgo oficial da corte espanhola. Ademais, como evidenciado adiante, aos trinta e sete anos de idade Calderón recebeu a Ordem de Santiago e, aos cinquenta e um anos, o dramaturgo recebeu o título de sacerdote real da coroa espanhola. A extensa produção de autos sacramentais e de peças de teor religioso está, portanto, diretamente influenciada pela formação acadêmica e eclesiástica de Calderón de la Barca. Pode-se dizer que a dramaturgia calderoniana transita entre peças de conteúdos e temas trágicos, assim como por temas que enaltecem os vícios e as virtudes da sociedade espanhola do século XVII.

La vida es sueño é uma peça que possui como eixo central a ideia da liberdade *versus* a ideia da predestinação. Segismundo, personagem principal da trama, luta contra seu destino desde o nascimento, passando a viver, desde os primeiros anos da sua vida, acorrentado em uma torre. Tudo isso acontece devido a uma profecia anunciada pelas estrelas, vaticinando que ele, ao chegar à idade adulta, tornar-se-ia um rei tirano e povoaria o reino da Polônia de desgraças e vícios. Assim, Basílio, rei da Polônia e pai de Segismundo, aprisiona o filho em uma torre, na tentativa de proteger-se e proteger o reino da Polônia das desventuras que lhe foram anunciadas através das estrelas, caso Segismundo se tornasse rei. Basílio, após muitos anos, devido a sua fé cristã, duvida da profecia anunciada pelas estrelas e busca comprovar a

veracidade da mesma. Para isto, o rei ordena que retirem Segismundo da torre e que o narcotizem, na tentativa de fazê-lo acreditar que sua ida ao palácio não havia passado de um sonho.

O primeiro capítulo deste trabalho dedica-se a uma reflexão sobre a teoria do drama, na tentativa de elucidar princípios norteadores da construção trágica em diversos contextos histórico-literários. Neste sentido, analisamos, em uma primeira instância, os fundamentos da poesia dramática clássica, tendo como base a *Poética* de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio, autores que teorizam sobre os conceitos de *mimesis* e sobre os elementos essenciais à construção da ação dramática.

Para analisar a representação do trágico em *La vida es sueño*, fizemos, portanto, um percurso sobre a *Poética* das tragédias gregas, tentando elucidar os princípios formais da ação trágica. Neste sentido, é fato que a partir dos conceitos aristotélicos (384-322 a.C.), emerge a base teórica para a compreensão e composição das tragédias, por isso este será nosso parâmetro inicial para a contextualização histórica do gênero dramático e para a análise de *La vida es sueño*. Ademais, como o *Culteranismo*, o *Conceptismo* e o *Populismo* (termos barrocos muito utilizados pelos dramaturgos espanhóis dos séculos XV, XVI e XVII) são marcantes nas obras calderonianas, é imperioso compreender as associações entre tradição e modernidade na análise do trágico no *corpus* literário em estudo, pois tentaremos comprovar ao longo dessa dissertação que alguns dos elementos da tragédia grega ainda se encontram presentes nesta tragicomédia.

Assim, ainda neste primeiro capítulo, refletimos sobre os princípios da composição dramática no contexto espanhol através da análise da *Poética* de Lope de Vega, evidenciando as rupturas com a tradição dramática greco-latina. Lope de Vega, em *El arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*, propõe uma nova divisão do drama e formula o conceito de tragicomédia. Além disto, também no que tange à modernidade dramática, investigamos a construção da ação trágica mediante a perspectiva de Hegel. O autor alemão, em sua *Estética*, apresenta e discute os princípios da composição poética da moderna teorização da ação, refletindo sobre a dialética do conflito dramático. Para estas teorizações, Hegel utiliza exemplos de diversas peças, tanto do drama clássico quanto do teatro moderno.

O segundo capítulo tem por objetivo investigar os elementos que compõem o teatro de Calderón de la Barca, analisando os elementos característicos da cultura do Barroco. Neste sentido, iniciamos a discussão deste capítulo com a definição dos autos sacramentais, relatando sua origem, repercussão e finalidades, para mais adiante investigarmos os elementos conteudísticos e formais do Barroco na Espanha, com a atenção voltada para o contexto

histórico-filosófico-literário da obra. Para esta análise, contemplamos definições e reflexões de diversos autores espanhóis e de outras nacionalidades, a exemplo dos alemães Karl Vossler (1941) e Walter Benjamin (1990), dos espanhóis Antonio Regalado (2000), José Antonio Maravall (1975) e Ciriaco Morón (2011), e do brasileiro Claudio Bazzoni (2008), entre outros.

O terceiro capítulo desta dissertação tece uma análise crítica da peça *La Vida es Sueño*, à luz de elementos dramáticos e conceitos elencados na revisão da teoria. Nesta perspectiva, analisamos, inicialmente, a estrutura da peça e a caracterização das personagens, para, mais adiante, considerarmos as unidades de ação, de tempo e de espaço, os elementos da ação trágica (*anagnorisis*, *peripeteia*, *hamartia* e *katharsis*), o conflito trágico, a mescla do trágico com o cômico, tendo como base princípios norteadores da composição dramática, tanto no período clássico quanto no barroco. Ainda no terceiro capítulo, analisamos as reflexões referentes ao contexto histórico-filosófico-literário no qual a obra encontra-se inserida, tendo como base as discussões propostas no segundo capítulo dessa dissertação sobre os fundamentos da cultura e literatura barrocas, como também sobre as concepções de teatro como mundo e de vida como sonho.

Assim, esta dissertação pretende demonstrar que *La vida es sueño* é uma tragicomédia que revela muitos traços estilísticos da tragédia grega, mas que se configura como um drama capaz de expressar a subjetividade e a liberdade do homem moderno através das caracterizações das personagens da obra.

Aquiles: Assim falou a águia, ao perceber as
 penas na flecha que a perfurava: Então somos
 abatidas por nossas próprias asas.
 Ésquilo

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO DRAMÁTICO

Neste primeiro capítulo, tecemos uma análise sobre a teoria do drama, focalizando os princípios norteadores da construção trágica. Neste sentido, as considerações sobre o gênero dramático no contexto greco-latino são feitas com base na *Poética* de Aristóteles e na *Arte Poética* de Horácio e mediante a análise de outros teóricos cujas reflexões se voltam também aos princípios formais da constituição poética. Fazemos ainda uma análise da *Poética* de Lope de Vega, referenciando os princípios da dramaturgia espanhola renascentista, pontuando as rupturas propostas pelo espanhol com relação à tradição dramática greco-latina. Já na modernidade, temos como referencial teórico os estudos de Hegel, filósofo que discute sobre a moderna teorização da ação, e Szondi, autor dos livros *Teoria do drama moderno* e *Ensaio sobre o trágico*, obras que tecem análises de obras dramáticas clássicas e modernas.

Para analisar o trágico em *La vida es sueño*, fazemos, portanto, um percurso sobre a *Poética* das tragédias gregas, tentando elucidar os princípios que edificaram a construção da ação trágica na teorização sobre o drama clássico, para, mais adiante, compreender a construção da moderna teorização do drama.

Como o *Culteranismo*, o *Conceptismo* e o *Populismo* são marcantes nas obras de Calderón de la Barca, é imperioso compreender as associações entre tradição e modernidade na análise do trágico no *corpus* literário em estudo. Neste sentido, através de uma investigação sobre os elementos formais que compõem uma tragédia, analisamos *La vida es sueño*, investigando as influências greco-latinas, como também os princípios modernos que arquitetaram sua construção.

1.1. A *Poética* de Aristóteles: Fundamentos da tragédia clássica

A *Poética* de Aristóteles fundamenta os preceitos formais sobre a composição de uma tragédia perfeita. Ao longo da obra, o Estagirita teoriza sobre os elementos da composição poética, fazendo uma distinção entre a tragédia e a epopeia e suas partes essenciais. Ao princípio do livro, percebemos que Aristóteles analisa critérios distintivos sobre os gêneros literários, considerando as diferenças entre discursos poéticos, filosóficos e históricos. Além disso, é notório que, na sequência dos temas tratados na *Poética*, o autor direciona seus estudos para a compreensão dos elementos fundamentais à composição e elaboração da tragédia. Consoante José Pedro Serra (2006), a *Poética* de Aristóteles deve ser lida da seguinte maneira:

Ao contrário de uma concepção romântica do carácter demoníaco e subjectivo da poesia, a reflexão aristotélica supõe, através de uma análise lógica, metódica e racional, a possibilidade de acesso à natureza da poesia, e dentro desta, uma visão global e ordenada desta realidade. A ordem e a inteligibilidade que devem presidir às realizações poéticas justificam por si o interesse do filósofo. Importa, pois, desde logo compreender que não é a primordial preocupação sobre o trágico, no sentido existencial ou metafísico, a que a modernidade foi tão sensível, que encontramos em Aristóteles, não porque as questões que dessa preocupação derivam – e em grande parte este trabalho delas se alimenta – não sejam legítimas, mas porque de alguma forma são exteriores à reflexão que o filósofo se propõe a fazer. Só de um modo latente, subjacentes ao que a propósito da estrutura recomendável de uma tragédia se diz, encontramos na *Poética* traços importantes para a elaboração de uma visão trágica da realidade, de uma cosmovisão trágica. O intuito de Aristóteles não é formular uma metafísica do trágico, não obstante a acuidade com que alguns traços do rosto trágico são desenhados ao longo da sua análise da poesia trágica. O reconhecimento deste facto coloca-nos na posição correcta perante o texto da *Poética*. (SERRA, 2006, p. 128).

Aristóteles, na *Poética*, faz uma análise dos elementos essenciais às artes e propõe “os primeiros princípios da arte poética” (SERRA, 2006, p. 128). No entanto, Aristóteles não atribui uma carga normativa à *Poética* como o faria o *Classicismo* Francês do século XVII. Ademais, é inquestionável que a *Poética* de Aristóteles foi uma obra fundamental aos estudos literários atuais, pois fornece os principais subsídios teóricos sobre a arte dramática.

Começando pelas coisas primeiras, como adverte Aristóteles, faremos uma discussão sobre os temas basilares abordados na *Poética*, como o conceito de *Mimesis*, a definição de tragédia e suas partes constituintes, a *Katharsis*, bem como a construção da ação trágica e das personagens. Cabe ressaltar que estas considerações sobre a *Poética* de Aristóteles foram

analisadas tendo como base a tradução da obra e os comentários de Eudoro de Souza (1991), o livro *Arqueologia da ação trágica* de Sandra Luna (2012), *Pensar o Trágico* de José Pedro Serra (2006), entre outros.

1.1.1. A *Mimesis*

No primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles introduz o conceito de *mimesis*. Conforme o filósofo, todas as artes objetivam alcançar o belo poético através da *mimesis*:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (ARISTÓTELES, 1991, p. 201)

Consoante esta citação, podemos aduzir que a imitação é considerada o fator genuíno de todas as artes, sendo todas elas (a epopeia, a tragédia e a poesia) imitações. Sandra Luna (2012) no livro *Arqueologia da ação trágica* afirma que não é fácil compreender a dinâmica de um conceito abstrato e flexível como o de *mimesis* nas formulações aristotélicas. Segundo a autora, temos, inicialmente, que lidar com dois momentos distintos implicados no fazer poético:

Assim, repetimos, afirma e reafirma Aristóteles que a tragédia é uma *mimesis* de uma *práxis*. Para entendermos melhor o sentido dessa proposição podemos supor uma aproximação inicial da tragédia em relação ao seu objeto de imitação e definir a *práxis* como aquilo que o tragediógrafo contempla, a forma que escolhe para imitar, uma espécie de material a ser trabalhado, a fatia que recorta da vida para representar artisticamente. Ou seja, a *práxis* corresponderia a uma “ação” entendida como o objeto a ser apreendido pelo processo de imitação. Ora, tendo o tragediógrafo representado essa *práxis* através dos meios e dos modos característicos à arte trágica, o resultado dessa imitação da *práxis* também será uma “ação”, esta porém, uma “forma” apreendida pelo tragediógrafo, não mais uma *práxis*, mas o *mythos*, ou seja, o resultado da *mimesis* da *práxis*. (LUNA, 2012, p. 199-200)

É possível aduzir, com base nesta citação, que o tragediógrafo concebe a *praxis* como um objeto a ser trabalhado, como um recorte da vida que o mesmo escolheu para representar de forma artística. Assim, o tragediógrafo utiliza-se dos meios e dos modos pertinentes à arte

trágica para alcançar determinado fim, produzindo o *mythos*, que é o resultado da *mimesis* de uma *praxis*.

Para Aristóteles a imitação é inerente a todas as artes e é congênita aos homens (a imitação é criativa e não mecânica) e os poetas imitam ações com a finalidade de deleitar. “Os homens se comprazem no imitado”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 203).

No segundo capítulo da *Poética*, o filósofo grego distingue os processos de imitação. Aristóteles afirma que a imitação, segundo os objetos, compreende três concepções. A primeira caracteriza-se pela imitação de ações de homens melhores do que normalmente os são. A segunda compreende as imitações de ações de homens piores e a terceira e última concepção compreende a imitação de ações de homens iguais ao que ordinariamente o são. Aristóteles aduz:

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nessas diferenças [e, quando a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. (ARISTÓTELES, 1991, p. 202)

Neste sentido, as tragédias e as epopeias representam ações de homens melhores. Assim, podemos compreender com mais clareza esse posicionamento quando Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* (1991), considera nocivas ao homem todas as paixões, quando os mesmos não conseguem controlá-las. Para o filósofo grego, a paixão é aquilo que estimula o homem para a *Praxis*. Ou seja, são as paixões que direcionam nossas ações, seja para a *Arete* ou para a *Kakia*. Consoante Filomena Yoshie Hirata (2008), a palavra *Arete* pode ser assim definida:

É uma excelência competitiva que consiste na proeza militar, prestígio social, fortuna, coragem, mas depois, pelo processo de reflexão sobre problemas de educação e política e influências filosóficas, outras virtudes acabaram se inserindo na mesma palavra. (HIRATA, 2008, p. 4).

Conforme esta explicação sobre o termo grego, fica sugerido que os nobres estão mais próximos da *Arete*, pois estão mais próximos dos deuses e configuram-se como o melhor exemplo da perfeição. Por outro lado, o termo *Kakia* pode ser definido, segundo Filomena Yoshie Hirata (2008), pela palavra “maldade”. Assim, compreendemos, segundo as definições

aristotélicas, que as personagens das tragédias devem ter propensão para o melhor e não para o pior.

Outro ponto importante referente à *mimesis* poética é o questionamento sobre os modos das imitações. Aristóteles afirma que as imitações podem ser narrativas, mistas ou dramáticas. A diferença entre o modo mimético dramático e o modo mimético narrativo está centrada no fato de que, no primeiro modo, os poetas efetuam a *mimesis* por meio de dramatizações, ou seja, por meio de agentes em ação. Já no segundo modo, os poetas efetuam a imitação por meio de narrativas. Aristóteles pontua:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos - a saber: segundo os meios, os objetos e os modos. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado: e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e que otram diretamente.

Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes [dróntas]. (ARISTÓTELES, 1991, p. 203)

José Pedro Serra (2006) reflete sobre a interpretação do conceito de *mimesis* e afirma que a centralidade na ação possibilita a feição respeitável da poesia, contrapondo-se ao pensamento de Platão na *República*. Aristóteles observa a *mimesis* de maneira positiva. Para o Estagirita, a *mimesis* trata-se de um processo que comporta um discurso verdadeiro, um discurso coerente, considerando a *mimesis* como produção. Consoante Carlos de Almeida Lemos (2009), Aristóteles, na *Física*, considera a imitação da natureza por parte da arte não através de um simples retrato. Lemos afirma: “A natureza teria um princípio interno, enquanto a arte um princípio externo e acidental em relação ao movido, mas, como a natureza, a arte tem que fazer, produzir, com matéria e forma, e esta é a analogia que liga a arte à natureza” (LEMONS, 2009, p. 3). Lemos acredita que a distinção entre as *mimeses* aristotélica e a platônica fundamenta-se no argumento de que a natureza possui um princípio interno, enquanto que a arte possui um princípio externo e ocasional. Para Lemos (2008), Aristóteles considera a *mimeses* mediante diversos aspectos, refletindo sobre a possibilidade de que a mesma não somente reproduza coisas que são originadas na natureza, porém, em contrapartida, “permita ao homem se ajudar e completar para si aquilo que a natureza não lhe proporciona” (LEMONS, 2009, p. 1). Neste sentido, a *mimesis* para Aristóteles é o local de

verossimilhança e semelhança, configurando-se como o lugar do verdadeiro conhecimento e, por conseguinte, da representação, diferentemente de Platão que considera a *mimesis* como o lugar do falseamento e da ilusão.

1.1.2. A tragédia

A partir destas considerações sobre o conceito de *mimesis*, Aristóteles fundamenta uma comparação entre a tragédia, a epopeia e a comédia. Na sequência das investigações, o filósofo centra seus estudos na definição e composição das distintas partes de uma tragédia. Conforme Aristóteles, a tragédia é:

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com varias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 205)

Nesta concepção, a tragédia é uma arte que imita as ações e a vida. Ademais, configura-se como uma arte que imita uma ação de caráter elevado.

A tragédia, como já foi dito, configura-se como uma imitação de uma ação grave que versa sobre personagens nobres. Para as tragédias, os temas carecem ser graves e sérios. Dessa forma, com a linguagem não poderia suceder o contrário, os vocábulos e as falas das personagens necessitam ser também elevados. No entanto, para as comédias, os temas seriam ordinários e simples.

Mediante esta diferenciação entre tragédia e comédia segundo as perspectivas aristotélicas, podemos compreender os princípios que norteiam a construção e a caracterização da ação trágica. Neste sentido, Aristóteles teoriza sobre as partes e os elementos essenciais de uma tragédia, que são: o *mythos*, os caracteres, os pensamentos, as elocuções, a melopeia e o espetáculo cenográfico. No dizer do filósofo:

É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento,

espetáculo e melopeia. De sorte que quanto aos meios com que se imita são duas, quanto ao modo por que se imita é uma só, e quanto aos objetos que se imitam, são três; e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que, de todos estes elementos, não poucos poetas se serviram; com efeito, todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento. (ARISTÓTELES, 1991, p. 206)

Em uma ordem hierárquica, os termos foram postos pelo autor para designar suas funções. A primeira parte, o mito, é considerada por Aristóteles a “alma” da tragédia. Os mitos podem ser simples ou complexos, embora todo mito deva ser construído com fatos bem subordinados uns aos outros, ou seja, as composições das ações devem gerar um *todo*. Para Aristóteles, “‘todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 207). Para Aristóteles as tragédias devem ter uma extensão bem delimitada e, além disso, precisam ser completas. Dessa maneira, os atos devem obedecer a uma estruturação linear, estabelecendo uma organização mental lógica e convincente.

Aristóteles, quando faz a distinção entre o modo mimético narrativo e o modo mimético dramático, afirma que a epopeia e a tragédia tratam de assuntos graves e em metros grandiosos, no entanto, afirma, também, que a epopeia dispõe de um só metro, pois ao invés de dramatizar ações, apresenta-se como narração. O Estagirita aduz ainda que a epopeia não se encontra sujeita a limites temporais, porém, quando se refere à tragédia, aconselha que a mesma deve-se manter, tanto quanto possível, nos limites de uma revolução solar, ou pouco mais ou menos.

1.1.3. A *Katharsis*

No capítulo IX da *Poética*, Aristóteles adverte que o objetivo central das tragédias é proporcionar aos leitores ou aos espectadores a liberação ou purgação das emoções, do terror e da piedade, ou seja, é próprio do efeito da tragédia produzir a *katharsis*.

A *Katharsis* é a função da tragédia. Este termo, para os gregos, podia ser encontrado na medicina, referindo-se à “purgação”, “eliminação”, sendo também um termo religioso, com o sentido de “purificação”. Para Henrique Cairus (2008):

Catarse é, sem dúvida, um termo que orbita em torno da medicina, onde expressa a ação do verbo ‘*katharé-o*’, que significa simplesmente ‘purgar’. Mesmo Platão, no seu *Crátilo* (405a), lembra que são os médicos que lidam melhor com a catarse. Seu significado, portanto, não seria capaz de alçá-lo ao lugar que ocupa na nossa cultura, não fosse precisamente sua relação com um ideal que se faria hegemônico a partir do final do século VI, especialmente em cidades que, por razões diversas, contribuíram para a manutenção de uma identidade construída havia não muito tempo. Esse ideal a que me refiro rompia com uma tradição do excesso, da defesa da fúria heróica e da glória imorredoura conquistada pelos feitos grandiosos. Rompia, enfim, com a retórica do muito e da superação dos limites, que, se encontrou sempre grande e natural resistência, também contribuiu significativamente para vitória sobre a grande ameaça da submissão ao mundo bárbaro. (CAIRUS, 2008, p. 2).

Com base na citação, observamos que a *Katharsis* possui significados distintos ao longo da história, no entanto, é pertinente ressaltar que, do ponto de vista da tragédia, a *Katharsis*, ao proporcionar uma liberação ou purgação das emoções, do terror e da piedade, seria benéfica ao homem. É notável que o prazer próprio da tragédia esteja ligado aos sentimentos de terror e piedade e esses efeitos podem decorrer por intermédio do espetáculo cênico, mas o preferível, segundo Aristóteles, é que tais sofrimentos decorram da íntima conexão dos atos.

Segundo Christiani Margareth de Menezes e Silva (2009), quando, na *Poética*, Aristóteles define a tragédia, ele avalia que a mesma suscita nos leitores ou nos espectadores as emoções de temor, *phobos* e, piedade, *eleos*. Assim, para Menezes e Silva, Aristóteles descreve essas emoções na *Retórica* e na *Poética* como dolorosas. Neste sentido, podemos incorrer o risco de compreender, inicialmente, que a tragédia não proporciona a seus espectadores, ou a seus leitores, prazer, *hedone*, porém, proporciona dor, *lype*. Como já mencionamos, o objetivo próprio da tragédia é a *katharsis* e o efeito catártico da tragédia substitui o sofrimento pelo prazer. Consoante os estudos de Sandra Luna (2012) sobre o pensamento de Leon Golden:

[...] há uma vertente interpretativa sobre a “catarse” proposta por Leon Golden (1969), fundamentada numa acepção intelectual do conceito, também associando a catarse à *mimesis*. Seu pressuposto é o mesmo que acabamos de expor: se para Aristóteles a *mimesis* implica uma experiência que proporciona conhecimento e o principal prazer daí advindo é o “prazer de aprender”, Leon Golden considera que a tragédia deve trazer algum conhecimento acerca da piedade e do medo. A catarse se processaria porque há na tragédia “um movimento do particular para o universal” [para Aristóteles, a Poesia é mais filosófica do que a História, porque se refere ao universal, e esta ao particular], “relacionando com situações que envolvem

piedade e medo e que levam à visão ou interferência esclarecedora que nós associamos com o aprender”. (LUNA, 2012, p. 219)

O prazer advindo da tragédia é o conhecimento advindo daquele sofrimento, daquela angústia que permite aprender sem a necessidade do sofrimento real. José Pedro Serra (2006) em posição convergente à de Sandra Luna (2012), afirma:

A definição refere como finalidade da tragédia suscitar o terror e a piedade, emoções que se verificam nas situações em que uma mudança é possível ou efectiva. Assim sendo, o terror e a piedade remetem para a mudança como condição de possibilidade da sua ocorrência. (SERRA, 2006, p. 151)

Dessa forma, para uma tragédia fazer sentindo, deve haver no centro da ação trágica uma passagem de um estado para outro. No entender de Aristóteles, a mudança pode ocorrer da felicidade à infelicidade ou da infelicidade à felicidade. A *katharsis* é, portanto, o objetivo principal das tragédias.

1.1.4. A ação trágica

Um dos elementos mais importantes na construção da ação trágica diz respeito à unidade da ação. Para o Estagirita:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa possa praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. (ARISTÓTELES, 1991, p. 208)

Em outras palavras, Aristóteles teoriza que os poetas devem elencar o eixo fundador de suas criações e que devem obedecer ao princípio da economia artística. O poeta deve relatar somente os fatos importantes ao entendimento da trama, não prolongando seu discurso. Cada fase da tragédia deverá, conforme o plano aristotélico, se adequar a aquilo que o filósofo pontua como *partes quantitativas da tragédia*, cuja descrição situa-se no capítulo XII da *Poética*. No que concerne à economia da tragédia, Aristóteles aduz que os poetas necessitam

obedecer a um esquema de partes dentro do qual devem pôr seus personagens em ação. Como já referenciado, o enredo trágico deve conter, o mito, o caráter, o pensamento e a melopeia, configurando-se como as partes essenciais e mais importantes para a construção da ação a ser representada em cena.

Nesta perspectiva, podemos observar a preocupação do filósofo em discernir elementos que permitem ao poeta alcançar o efeito trágico, pois teoriza que a tragédia deve possuir uma extensão bem delimitada e que os mitos bem compostos não devem começar nem terminar ao acaso. Assim, “A inteligibilidade da sequência dos acontecimentos, isto é, a unidade de ação, deve resultar da própria lógica interna dos acontecimentos sem que seja preciso de algum modo sair dos estritos limites da acção”. (ARISTÓTELES apud SERRA, 2006, p. 154).

Aristóteles considera que a ação simples é aquela que representa o *pathos* da personagem, sem peripécia e reconhecimento. De outra forma, a ação complexa refere-se à ação que transita a fortuna com esses dois elementos. Ademais, Aristóteles adverte: “É porém necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 210). Quando Aristóteles diferencia uma ação simples de uma ação complexa, ele introduz os conceitos de *peripeteia* e *anagnorisis*. Para o filósofo:

“Peripécia” é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no Linceu: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto, - este morre e aquele fica salvo. (ARISTÓTELES, 1991, p. 210).

Já a *anagnorisis*:

O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. (ARISTÓTELES, 1991, p. 210)

Aristóteles comenta que a ação complexa muda a fortuna das personagens, diferentemente da ação simples. Sandra Luna (2012) corrobora isto da seguinte maneira:

A ação complexa, em oposição à ação simples, é aquela que apresenta a mudança de fortuna em cena, construindo a catástrofe, ou parte dela, diante

de nossos olhos, fazendo-a ocorrer, seja através de uma inversão da situação apresentada (*peripeteia*), seja através do reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida (*anagnorisis*), verdade que se revelará decisiva para essa mudança de fortuna. Mais efetiva, contudo, é a ação complexa na qual a *anagnorisis* coincide com a *peripeteia*. (LUNA, 2012, p. 255)

Aristóteles acrescenta que as tragédias mais trágicas são aquelas que efetivam a mudança da fortuna em cena, produzindo o mito complexo.

Posterior ao mito seguem os caracteres. Para Aristóteles, a alma da tragédia é a ação. E como falarmos de ação sem falarmos de *ethos*? Da mesma forma que o conceito de *mimesis*, os conceitos de ação e de efeito trágico são relativamente complexos, pois os caracteres determinam as ações e, em uma relação subordinativa, os caracteres somente são revelados através das ações. Na tradução de Eudoro de Sousa temos as seguintes afirmações:

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo essas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens (ARISTÓTELES, 1991, p. 206).

Desta maneira, conforme o pensamento aristotélico, pode existir uma tragédia sem caracteres, mas é impossível existir uma tragédia sem ação. A ação, por sua vez, não se destina a imitar os caracteres, mas, através das ações, os caracteres são revelados. Daí resulta serem as ações e o mito a finalidade da tragédia. Aristóteles observa a ação como a *mimeses* de ações, que são executadas mediante atores e que revelam distinções de caráter dos homens, pois mediante as diferentes formas de agir, os mais variados tipos de caracteres e pensamentos são representados. Neste sentido, Aristóteles atribui a gênese da má e da boa fortuna às ações dos homens.

Na *Poética*, Aristóteles afirma que a ação é a alma do drama. O Estagirita afirma que a finalidade da vida reside na ação. Sendo assim, na tragédia, a felicidade ou a infelicidade dos homens somente podem ser expressas através da dramatização de ações. As diferenças de caráter que as personagens trágicas apresentam em cena estão diretamente relacionadas ao conflito ético-moral que está sendo desenvolvido no drama.

Nas suas anotações sobre a ação trágica, Aristóteles observa que o jogo trágico não se desenvolve conforme as exigências do caráter das personagens, mas, é o caráter da personagem que se desdobra às exigências de uma determinada ação. A tragédia grega atribui,

de certa forma, uma carga de responsabilidade ao Destino, devido aos insucessos das escolhas dos heróis trágicos. Neste ponto reside uma das principais diferenças entre a tragédia grega e a tragédia moderna, pois os destinos das personagens trágicas modernas não são determinados pela presença divina. Na tragédia moderna, as personagens não se encontram submetidas a poderes inexoráveis e absolutos.

Outro conceito fundamental da *Poética* na análise da ação trágica é o conceito de *hamartia*. Segundo Sandra Luna (2012), a *hamartia* pode ser interpretada sob duas perspectivas:

[...] ao longo dos séculos, os comentadores da *Poética* interpretaram a *hamartia* sob perspectivas distintas. Em linhas gerais, é possível simplificar a polêmica informando que a palavra foi apreendida por uma significativa tradição como erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual. (LUNA, 2012, p. 262)

Partindo da concepção de *hamartia* como erro involuntário, a personagem trágica deve passar da felicidade à infelicidade, não por maldade, mas devido a algum erro cometido. Ademais, este personagem deve ter propensão para o melhor e não para o pior. Dessa forma, tornam-se mais trágicas as tragédias nas quais as personagens agem sem dolo. Conforme Filomena Yoshie Hirata (2008):

Com o auxílio das definições de Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, é possível definir a *hamartía* da *Poética* 1453 a 10 como um ato perigoso, cometido porque o agente não é conhecedor de alguma circunstância vital. A essência da *hamartía* é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminosa. Segundo Lucas, simples falta de conhecimento é *áгноia*; *hamartía* é falta do conhecimento necessário se decisões corretas devem ser tomadas. (HIRATA, 2008, p. 7).

Para Filomena Yoshie Hirata (2008), quando se comenta a ignorância das várias e possíveis circunstâncias em que um dano é concretizado, a circunstância mais importante e interessante é a ignorância da identidade do indivíduo implicado na ação, pois o trágico reconhecimento é o da identidade dos indivíduos. Para Hirata “a *hamartía* é o correlato da *anagnórisis*, nesse sentido ela só ocorre no enredo complexo” (HIRATA, 2008, p. 7).

O conceito de *hamartia* está diretamente ligado ao debate sobre a existência ou não de um *herói trágico* no capítulo XIII da *Poética*. Para a tradição, o herói trágico seria aquele responsável pela *hamartia*, alguém cuja ação errônea traz desgraça para si mesmo. Consoante

as reflexões de Sandra Luna (2012) sobre os posicionamentos de John Jones acerca da negação da existência de um *herói trágico* no texto da *Poética*, temos:

Em seu determinado empenho no sentido de rejeitar leituras “psicológicas” dos personagens trágicos da Grécia antiga, Jones recusa qualquer investimento teórico em concepções que se mostrem contaminadas por noções românticas voltadas para a individualização, para a interiorização do sujeito, para a introspecção na análise desses personagens. Nesse projeto de negação de uma dimensão centrípeta do “self”, Jones encontra na *Poética*, pela ênfase que lá é dirigida para a ação e não para o caráter, um sólido fundamento para teorizar sobre a inexistência não apenas da possibilidade de uma noção interiorizada dos personagens, mas do próprio “sujeito” da ação trágica. (LUNA, 2012, p. 308).

A negação da existência de um *herói trágico* por parte de John Jones fundamenta-se no argumento segundo o qual a tragédia imita *ações* de homens melhores, mas não imita *homens*, desconstruindo a sobreposição do *ethos* em relação à ação. Porém, é relevante o debate sobre a existência de um *herói trágico* na *Poética*, pois, apesar de ser a ação considerada a alma da tragédia e a mesma sobrepor-se ao *ethos*, isso não impossibilita o fato de ter a ação um “eixo centralizador” (LUNA, 2012, p. 302) delineado pela trajetória heroica, ainda que seja relevante o argumento de John Jones, que se baseia no fato de não aparecer no texto da *Poética* a palavra “herói”. Para Jones, portanto, a trama trágica deveria ser lida de forma descentrada, como teia de acontecimentos. Conclui-se, no entanto, que, embora a figura do herói possa ter sido uma “construção” não se pode negar o papel do herói trágico na teoria do drama.

Ainda no que concerne à ação trágica, apresentamos os conceitos de *verossimilhança* e *necessidade*. Aristóteles, na *Poética*, afirma que a representação deve estar baseada sobre o possível, no entanto, essa perspectiva de possível encontra-se delimitada pelo verossímil e pelo necessário. Para Aristóteles, o possível repousa em um específico sistema de crenças e a verossimilhança depende diretamente da confluência dos elementos do enredo, estando relacionada a fatores de coerência. Aristóteles aduz aos poetas a preferirem coisas impossíveis, mas, que sejam críveis, a coisas possíveis, no entanto, que não são convincentes. Neste sentido, é mais natural acreditarmos numa história fantástica, mas que é alusiva a coisas que não compreendemos, do que numa história possível que, no entanto, contradiz nossos conhecimentos e nossas experiências.

Postos estes comentários essenciais acerca da compreensão sobre os fundamentos essenciais de uma tragédia clássica, tendo em mente a construção formal do gênero,

teceremos posicionamentos sobre a poética de Horácio, enfatizando suas inovações e influências no contexto dramático latino.

1.2. A Poética de Horácio: A dramaturgia latina

Fazemos esta análise da *Poética* de Horácio com base na tradução de Jaime Bruna de 2005, objetivando, posteriormente, elucidar as influências de Horácio no contexto Renascentista e Barroco e, mais especificamente, na análise do nosso *corpus* literário. Analisamos a concepção de imitação para o filósofo, a unidade da composição poética e os princípios referentes à construção da ação trágica.

1.2.1. A poesia como *imitatio* e a unidade da composição poética

Horácio (2005), na *Poética*, apresenta suas considerações iniciais teorizando sobre a máxima de conceber a poesia como imitação. Para Horácio, a poesia é imitação e na imitação a representação não possui tão somente uma relação com o exterior, possui também uma relação intra-literária, pois existe sempre uma lógica interna que determina a composição das criações artísticas.

Ademais, este filósofo latino afirma que a pintura e a poesia, por exemplo, são artes de imitação, sendo a imitação um fator comum a todas as artes. Assim, Horácio aduz que a literatura e a pintura são artes miméticas e afirma que a: “poesia é como pintura” (HORÁCIO, 2005, p. 65). Nesta perspectiva, percebe-se que Horácio pondera sobre a composição das diferentes criações artísticas e seus respectivos elementos formais, detendo-se, contudo, na arte poética.

Sob essa perspectiva, outro fator concernente à imitação pode ser verificado quando Horácio afirma que para a formação de um poeta excelente é necessário imitar os parâmetros gregos. Horácio aduz: “Vocês versem os modelos gregos com mão noturna e diurna” (HORÁCIO, 2005, p. 63). Nesta citação, Horácio aconselha os Pisões a imitarem os gregos e a serem perfeitos, no entanto, afirma que não basta imitar o que é perfeito, pois, além disso, é

imprescindível saber dar-lhe homogeneidade e unidade, construindo, assim, um todo. Neste sentido, pontua a importância da unidade nas obras de arte. Acrescenta Horácio:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (HORÁCIO, 2005, p. 55)

Com base nessa citação, observamos que Horácio critica e rejeita um quadro que não possui unidade. Podemos deduzir, segundo o pensamento do filósofo latino, que um *bom* poeta ou artista deve prezar pela consistência, pela unidade de sua obra. Os poetas, segundo Horácio, devem respeitar os princípios da unidade de ação, tempo e espaço e os princípios da *verossimilhança* e da *necessidade*. Horácio discute que a unidade das obras nasce através da ordenação dos elementos necessários para alcançar, por sua vez, determinados fins e efeitos. Aristóteles e Horácio afirmam que as formas poéticas devem possuir consistência, começo, meio e fim para serem *unas*, sendo este um princípio fundamental de suas poéticas.

Neste sentido, constatamos que Horácio aconselha aos poetas a serem reflexivos, pois propõe que os mesmos façam um planejamento prévio das obras, para que, assim, estas possuam consistência, coerência e coesão. Podemos afirmar que a obediência à unidade das criações artísticas, segundo Horácio, é um elemento fundamental para se alcançar a perfeição. Ademais, ao refletir sobre a unidade da criação artística, este filósofo discute a composição tema-conteúdo-forma, pois teoriza a adequação do tema e dos conteúdos à forma, prezando por uma perfeita construção das obras, tendo em vista as especificidades de cada gênero literário e, em um contexto mais amplo, de cada criação artística. Horácio analisa: “Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?” (HORÁCIO, 2005, p. 57).

Com base nesta citação, constatamos que a observância à unidade das obras é um dos fatores essenciais à composição poética, e que os poetas, segundo Horácio, somente lograrão a perfeição se possuírem um domínio pleno do material criativo a ser manejado, considerando os objetivos, os fins e os meios que possuem para realizar tal empreendimento.

Este filósofo, ao fundamentar as obras poéticas, pondera sobre as partes essenciais na formulação da ação. Neste sentido, contemplamos, no próximo tópico, os fundamentos da

tragédia, os princípios da obediência ao *decorum*, a conveniência do início *in medias res*, o ofício do poeta, entre outros.

1.2.2. A construção da ação e o ofício do poeta segundo Horácio

Ao teorizar sobre o gênero dramático, Horácio determina as particularidades da tragédia e da comédia. O filósofo afirma, neste sentido, que os poetas devem respeitar o domínio de cada gênero literário, para alcançarem, assim, uma unidade. Horácio pontua:

Quem concorreu com uma tragédia ao prêmio barato dum bode, pouco depois também pôs em cena, despidos, os agrestes sátiros e rudemente, sem abandono da gravidade, tentou o cômico, porque tinha de ser retido por atrações e novidades agradáveis um espectador que acabava de sacrificar, avinhado e desmoderado. Mas a apresentação dos sátiros galhofeiros e mordazes, por uma linguagem achavascada, na transferência de qualquer deus ou herói, há pouco visto vestido de coro e púrpura, para escuras tavernas; nem o façam, para evitar o chão, agarrar-se às nuvens e ao vazio. (HORÁCIO, 2005, p. 61)

Nesta citação, Horácio teoriza que a tragédia é uma ação, necessariamente, de homens nobres e deve ser representada em linguagem ornamentada, não sendo adequado, por exemplo, utilizar versos chocos ou uma linguagem corriqueira, como vemos adiante:

Não fica bem à tragédia a paroleira em versos chocos; como uma matrona forçada a dançar em dias festivos, ela corará um pouco de se achar no meio dos sátiros atrevidos. (HORÁCIO, 2005, p. 62)

Conforme a citação, notamos que existem conveniências a serem respeitadas na elaboração das composições poéticas, sendo mediante a interação que o público faz entre a lógica interna das obras com os fatores e experiências vivenciadas que uma composição poética pode produzir significados. Nesse sentido, argumenta:

Deve-se ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático. Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova,

conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma. (HORÁCIO, 2005, p. 58-59)

Um dos elementos essenciais à construção da ação diz respeito à obediência ao *decorum*. Assim, observamos que os poetas devem persuadir os leitores e o público, tornando suas obras as mais convincentes possíveis, para que as mesmas perpassem o plano fictício e produzam significados no mundo real. Quando Horácio teoriza na *Poética* sobre o *decorum*, ele faz uma abordagem das particularidades intrínsecas às imitações segundo as ações. Para Horácio, as comédias caracterizam-se como representações de ações de homens baixos e, as tragédias, por outro lado, como representações de ações de homens nobres. Neste sentido, no que tange à caracterização das personagens, Horácio acrescenta posicionamentos sobre os princípios do *decorum*:

Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos. (HORÁCIO, 2005, p. 58)

Conforme o princípio do *decorum*, os poetas devem elencar, cautelosamente, os temas e as personagens em relação a seus respectivos gêneros literários. Por sua vez, deve-se observar que toda forma literária possui regras específicas em relação ao tema, ao conteúdo e à forma, das quais dependem suas particularidades estilísticas. Para Horácio, os textos pertencem a um determinado gênero e a cada gênero pertence um tema, tipos de personagens, uma linguagem e metrficação específicas. Neste sentido, as composições poéticas devem conter caracteres adequados às personagens, ao ambiente, à linguagem, ao *ethos* próprio de cada idade, entre outros. Assim, o autor afirma que é imperioso conhecer o objeto a ser manejado, pois não adianta prometer céus e cumprir mesquinharias. O poeta deve, antes de tudo, ponderar sobre um tema adequado a suas forças, às suas necessidades, tendo em mente que a fonte de escrever é o bom senso. Afirma Horácio:

Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso. Os escritores socráticos poderão indicar ideias; obtida a matéria, as palavras seguirão espontaneamente. Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres,

porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas. (HORÁCIO, 2005, p. 64)

Observamos, assim, que o *decorum* relaciona-se com as leis de *verossimilhança* e *necessidade* já discutidas na *Poética* de Aristóteles. Horácio aconselha aos poetas a contemplarem a lógica interna e externa das obras poéticas e afirma que, para alcançarem a perfeição, os poetas devem planejar e pensar suas ações antes e depois da elaboração artística. Nesta perspectiva, a obra acabada e executada pelos poetas deve estar condicionada, em primeiro lugar, ao planejamento mental.

Além disso, quando Horácio teoriza sobre o caráter persuasivo das encenações, comenta sobre o princípio da *verossimilhança* e sobre a encenação de acontecimentos chocantes e inverossímeis. Horácio afirma, neste sentido, que é preferível narrar fatos que revelem violência explícita ao invés de dramatizá-los, argumentando que determinados fatos fantásticos também não devem ser dramatizados devido a sua inverossimilhança. Em suas palavras:

Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim. (HORÁCIO, 2005, p. 60)

Constatamos que é preferível a utilização de artifícios da narrativa que não comprometam a verossimilhança das obras, ao invés de tentar encenar o inconcebível aos olhos segundo as experiências dos espectadores. No entanto, é cabível ressaltar que o meio de expressão dramático é o diálogo e, somente em casos imperativos como estes descritos, seria adequado os poetas utilizarem tais artifícios.

Outro conceito fundamental da *Poética* de Horácio faz menção ao princípio da economia artística já pontuada por Aristóteles. Horácio aconselha aos poetas a utilizarem a formulação do princípio do início da ação *in medias res*. Este princípio configura-se, por sua vez, como uma técnica literária através da qual a narrativa começa em meio a fatos importantes. Logo, Horácio afirma que não é necessário evidenciar, na construção da ação das composições poéticas, fatos que não são essenciais para a compreensão da trama. Neste sentido, os fatos que não são considerados importantes pelos dramaturgos devem ser omitidos da trama. Além disso, é cabível ressaltar que Horácio acredita no valor didático e frutivo das

obras artísticas, baseando-se nos termos romanos *utile dulci*, como podemos ver no seguinte excerto:

Não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago da Lâmia um menino que ela tenha almoçado. As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade; os Ramnes passam adiante, desdenhando as sensaborias. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada. (HORÁCIO, 2005, p. 65)

Horácio afirma que as obras artísticas necessitam ser instrutivas e capazes de deleitar os leitores, ou seja, ao mesmo tempo em que carecem ser agradáveis, elas devem ensinar. Essa afirmativa de Horácio, determinando que as obras poéticas devem possuir um valor pedagógico, perdurou por vários séculos na literatura, devido, principalmente, a fatores culturais, sociais, religiosos e políticos.

Podemos constatar que a *Poética* de Horácio é carregada de novos fundamentos sobre o gênero dramático, fornecendo uma síntese sobre os princípios essenciais da dramaturgia referentes ao contexto latino acerca da criação artística. A seguir, analisamos a *Poética* renascentista de Lope de Vega, intitulada *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* e os fundamentos norteadores da dramaturgia renascentista na Espanha.

1.3. Lope de Vega: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

Esta análise da *Poética* de Lope de Vega é feita com base no texto original do dramaturgo e nos posicionamentos críticos tecidos por Juan Manoel Rozas (2002) no texto intitulado *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Fizemos uma análise sobre os princípios da tragicomédia, a linguagem, a composição da unidade de ação e tempo, bem como sobre os princípios norteadores da comédia. Ademais, ressaltamos que a *Poética* de Lope de Vega é nitidamente moldada nos parâmetros da poética latina de Horácio, como podemos observar adiante.

1.3.1. A tragicomédia

Ao propor o abandono às formas e, mais especificamente, às instâncias que delimitam a separação e distinção entre os gêneros literários, Lope de Vega teoriza sobre o gênero dramático e sobre a mescla do trágico e do cômico. Para Lope de Vega, a tragicomédia é definida como um gênero que mescla o trágico e o cômico, tanto na composição temática, como na composição estrutural da poesia dramática. Lope de Vega, neste sentido, pretende eliminar as instâncias formais que delimitam a separação das personagens trágicas das cômicas em uma mesma composição dramática. Consoante Lope de Vega, temos:

Elíjase el sujeto y no se mire,
perdonen los preceptos si es de reyes
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey, en ella[s] se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.
Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su Anfitríon lo muestra Jupiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco hablando de Menandro
no siente bien de la comedia antigua,
mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios;
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (VEGA, 2002, p. 7)¹

¹ “Escolha o sujeito e não se observe, / perdoem os preceitos se é de rei / embora, por isto, entendo / que o prudente / Felipe, rei da Espanha e nosso senhor, / vendo um rei, nelas se enfadava, / ou fosse ele ver que a arte contradiz, / ou que a autoridade real não deve / andar fingida entre a humilde plebe. / Isto é voltar à comédia antiga / onde vemos que Plauto pôs deuses / como em sua Anfitríon nos mostra Júpiter. / Sabe Deus que me pesa de aprová-lo / porque Plutarco falando de Menandro / não sente bem da comédia antiga, / mas, pois da arte vamos tão além / e em Espanha lhe fizemos mil agravos; / fechem os sábios, esta vez, os lábios. / O trágico e o cômico mesclado, / e Terêncio com Sêneca, embora seja / como outro Minotauro de Pasífe. / Farão grave uma parte, outra ridícula, / que esta variedade deleita muito. / Bom exemplo nos dá a natureza, / que, por tal variedade, tem beleza”. (VEGA, 2002, p. 7. Tradução livre nossa)

Com base nesta citação, observamos que Lope de Vega propõe a mescla de um estilo grave com um estilo cômico. O autor recomenda que os dramaturgos mesquem a história de grandes nobres com o lado cômico próprio das personagens baixas. Consoante Rozas (2002), Lope de Vega inicia a discussão sobre a estrutura da poesia dramática pelo conceito de tragicomédia, pois configura-se como a ruptura mais grave com relação à arte clássica e, mais especificamente, a ruptura mais grave com a estrutura da dramaturgia greco-latina.

Tendo em mente a diferenciação estabelecida por Aristóteles na *Poética* entre as personagens elevadas e baixas, observamos que Lope de Vega, ao comentar sobre um tema de rei, faz referência a uma personagem de tragédia, que, por sua vez, deve estar mesclada com uma personagem baixa, com uma personagem de comédia. Rozas (2002) explica os primeiros versos da citação acima através de estudos críticos sobre a *Poética* de Lope de Vega, alegando que o rei Felipe II não gostava de teatro e, além disso, argumentando que o mesmo não gostava das peças que incluíam reis como personagens. Conforme Rozas, Lope de Vega utilizava tais recursos porque o rei Felipe II estava incomodado com razões de dignidade real. Assim, observa-se que Felipe II encontrava-se preocupado com a introdução da política no teatro. Já no que se refere a Plauto, Rozas afirma que o dramaturgo pôs na sua *Anfitrión*, uma comédia a Júpiter, mesclando, neste sentido, personagens trágicas, elevadas, com personagens cômicas, baixas.

Mais adiante, observa-se que Lope de Vega recomenda a mescla entre Terêncio e Sêneca. Rozas (2002), neste sentido, afirma que o trágico e o cômico situam-se em meio a um estilo conceptista e de contrastes e que Lope de Vega, ao propor a mescla entre Terêncio e Sêneca, sugere a mescla entre o cômico-lírico, pois Terêncio era um dramaturgo que compunha comédias de amores, enquanto Sêneca era concebido como o maior dramaturgo latino que encantou a Europa barroca culta, ao estilo trágico. Nesta perspectiva, observamos que Lope de Vega utiliza dois dramaturgos, um cômico e outro trágico, para exemplificar a forma e a temática da tragicomédia.

1.3.2. Composição das unidades de ação e de tempo na *Poética* lopesca

Lope de Vega, na *Poética*, dedica oito versos para a discussão sobre a unidade de ação, diferentemente de Aristóteles, que centra sua atenção nesse eixo. Para Aristóteles, como já apresentado, a ação é a parte principal do drama, pois sem ação não existe o drama. Em

contrapartida, Lope de Vega dedica mais versos sobre a unidade de tempo, como podemos observar na citação adiante:

Adviértase que sólo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas,
 que del primero intento se desvíen,
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derriba el todo.
 No hay que advertir que pase en el período
 de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
 porque ya le perdimos el respeto,
 cuando mezclamos la sentencia trágica
 a la humildad de la bajeza cómica.
 Pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años,
 que estos podrá poner en las distancias
 de los dos actos, o si fuere fuerza
 hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende quien lo entiende,
 pero no vaya a verlas quien se ofende.
 ¡O, cuántos de este tiempo se hace cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término!
 Que aun no quisieron darle el Matemático;
 porque, considerando que la cólera
 de un español sentado no se templ
 si no le representan en dos horas,
 hasta el final juicio desde el Génesis,
 yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
 con lo que se consigue es lo más justo. (VEGA, 2002, p. 7-8)²

Nesta citação, podemos constatar que, da mesma forma que Aristóteles pontua que a ação deve possuir unidade e consistência, Lope de Vega adverte que a ação deve possuir um eixo fundador e que dele o poeta não deve se desviar. Além disso, Lope de Vega, negando as

² “Advirta-se que somente este sujeito / tenha uma ação, observando que a fábula / de nenhuma maneira seja episódica, / quero dizer isenta de outras coisas, / que do primeiro intento se desviem, / nem que dela se possa tirar membro / que do contexto não desabe o todo. / Não há que recomendar que passe no período / de um sol, embora seja conselho de Aristóteles / porque já lhe perdemos o respeito, / quando mezclamos a sentença trágica / à humildade da baixeza cômica. / Passe em menos tempo que se possa, / se não é quando o poeta escreva história / em que hajam de passar alguns anos, / que estes poderão pôr nas distâncias / dos dois atos, ou se for forçar / fazer algum caminho uma figura, / coisa que tanto ofende quem entende, / mas não vá a vê-las quem se ofende. / Ou, quantos deste tempo sinalizam / de ver que hão de passar anos em coisa / que um dia artificial teve como fim! / Que ainda não quiseram dar o Matemático; / porque, considerando que a cólera / de um espanhol sentado não se tranquiliza / se não lhe representam em duas horas, / o percurso do Génesis até o juízo final, / eu acerto que se ali se há de dar gosto, / com o que se consegue é o mais justo”. (VEGA, 2002, p. 7-8. Tradução livre nossa)

advertências aristotélicas, aduz que os dramaturgos podem ultrapassar o período de tempo de um pôr do sol, contradizendo a advertência de Aristóteles, que diz que tragédia não deve exceder esse intervalo de tempo.

Nos versos iniciais da *Poética*, Lope de Vega afirma o abandono das formas aristotélicas ao propor a mescla entre o trágico e o cômico, rompendo, assim, com a forma clássica das poesias dramáticas e introduzindo um novo conceito sobre o drama. No entanto, é cabível ressaltar que o dramaturgo espanhol é, em parte, tradicional e, em outra parte, um transgressor, pois muitos dos preceitos clássicos sobre a arte dramática foram preservados e pontuados na poética lopesca.

1.3.3. Divisão do drama e linguagem

Segundo Lope de Vega, o drama deve ser dividido em três atos e escrito em prosa. Ademais, cada ato não pode ultrapassar uma revolução do sol. Neste sentido, Lope de Vega aconselha aos dramaturgos a fazerem um breve resumo do argumento da obra, em prosa, dividindo-o em três partes ou atos. Segundo Lope de Vega, temos:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta
procurando si puede en cada uno
no interrumpir el término del día.
El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias. (VEGA, 2002, p. 8-9)³

Observamos que a nova divisão do drama, segundo a concepção de Lope de Vega, implica uma quebra com a forma antiga da comédia, como pode ser constatado através dos versos acima. Esta nova estrutura compreende uma divisão do drama em introdução, desenvolvimento e desenlace. A primeira parte dedica-se à realização de um breve resumo sobre as personagens e sobre os antecedentes das ações. Já a segunda parte, por sua vez,

³ “O sujeito eleito escreva em prosa / E em três atos de tempo lhe reparta / procurando, se pode, em cada um / não interromper o fim do dia. / O Capitão Viruês, famoso sutil, / pôs em três atos a comédia, que antes / andava em quatro, como pés de criança / que eram então crianças as comédias”. (VEGA, 2002, p. 8-9. Tradução livre nossa)

compreende o nó, onde encontram-se os conflitos. Na terceira parte, encontra-se o desenlace, que é a etapa final do drama, onde se situa o desfecho da trama. Tendo como base esta divisão, Lope de Vega discorre sobre a estrutura das representações, conforme os versos a seguir:

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile,
aunque el baile le es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo Platón, y Xenofonte
puesto que reprehende el deshonesto;
y por esto se enfada de Calípides,
con que parece imita el coro antiguo.
Divida en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que va ya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.
Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta,
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio. (VEGA, 2002, p. 8-9)⁴

O dramaturgo espanhol adverte que a encenação de uma peça de três atos há de encontrar-se intercalada com um *entremés* e, logo depois desta peça de pequena extensão, deve existir um baile. Além disso, Lope de Vega aduz que o assunto das peças deve ser dividido em dois e que, em raríssimas ocasiões, o teatro pode ficar sem fala. No entanto, é imperioso enfatizarmos que os silêncios no teatro também podem ser bastante significativos. Segundo Cassiano Sydow Quilici (2005), a ausência da fala no teatro não está relacionada ao fato:

⁴ “E foi então que nas três distâncias / se faziam três pequenas peças, / e agora apenas uma, e, em seguida, um baile, / embora o baile seja próprio da comédia / que lhe aprova Aristóteles, e tratam / Ateneu Platão, e Xenofonte / posto que repreende como desonesto; / e, portanto, fica enfadado de Calípides, / com que parece imitar o antigo coro. / Dividido em duas partes o assunto, / coloque a ligação desde o princípio / até que vá já declinando o passo; / mas a solução não a permita / até que chegue a próxima cena; / porque sabendo o público o fim que tem, / vira o rosto para a porta e dá as costas / ao que esperou três horas frente a frente; / que não há mais que saber que no que para. / fique muitas poucas vezes o teatro / sem pessoa que fale, porque o público / em aquelas distâncias se inquieta, / e grande momento a fábula se alonga; / que fosse ser isto um grande vício, / aumenta a graça e o artificio”. (VEGA, 2002, p. 8-9. Tradução livre nossa)

[...] de negar pura e simplesmente a linguagem, pois esse processo de esvaziamento criaria as condições para a emergência de um outro tipo de discurso, revigorado pela imersão no silêncio. O silêncio assinalaria assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação. (QUILICI, 2005, p. 70)

Assim, constatamos, segundo o autor, que os silêncios são capazes de produzir significados, pois quando o teatro fica sem fala é possível observar que o silêncio torna-se particularmente relevante.

Já no que referencia à linguagem, Lope de Vega adverte aos comediógrafos que eles devem escrever em uma linguagem casta, em uma linguagem simples. Lope de Vega, neste sentido, tenta refutar os cultistas e os neoaristotélicos. Segundo Lope de Vega, temos:

Comience pues y con lenguaje casto;
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce
persüade, aconseja, o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.
Díonos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que el político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas. (VEGA, 2002, p. 5-6)⁵

Lope de Vega afirma que os dramaturgos devem iniciar as peças com uma linguagem simples, de fácil acesso, como pontuado na citação. Ademais, Lope de Vega posiciona-se de forma semelhante a Horácio na *Poética* no que concerne ao *decorum*. Segundo o espanhol, a linguagem utilizada pelos dramaturgos deve ser acompanhada da caracterização das

⁵ “Comece pois, e com linguagem simples; / não gaste pensamentos nem conceitos / nas coisas domésticas, que somente / há de imitar de dois ou três a fala; / mas quando a pessoa que introduz / persuade, aconselha, ou, dissuade / ali há de haver sentenças e conceitos, / porque se imita a verdade, sem dúvida, / pois fala um homem em diferente estilo / do que tem normalmente quando aconselha, / persuade ou aparta alguma coisa. / Um exemplo é o Arístides retórico, / porque quer que a cômica linguagem / seja pura, clara, fácil, e ainda acrescenta / que se tome do uso da gente, / fazendo diferença da fala do político; / porque serão então as dicções / esplêndidas, sonoras e adornadas”. (VEGA, 2002, p. 5-6. Tradução livre nossa)

personagens. Se um rei fala, que imite a sua gravidade real, no entanto, se for uma personagem baixa, utilize uma linguagem sem ornamentos. Lope de Vega aconselha:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los [soliloquios] pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y, de ninguna suerte, la figura
se contradiga en lo que tiene dicho.
Quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende no acordarse Édipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las escenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita
no deje con disgusto el auditorio. (VEGA, 2002, p. 5-6)⁶

Estes aspectos analisados por Lope de Vega dizem respeito ao *decorum*, à *verossimilhança* e à *necessidade*, termos estes que já foram analisados nas poéticas de Aristóteles e Horácio. Lope de Vega, em sentido similar aos estabelecidos pelos autores citados, afirma que as personagens devem possuir uma caracterização adequada a seu *status* social, no entanto, é imperioso pontuar que, apesar de propor a mescla entre as personagens

⁶ “Se falar o rei, imite quanto possa / a gravidade real; se o velho falar / procure uma modéstia sentenciosa; / descreva os amantes com afetos / que movam com extremo a quem escuta; / os [solilóquios] pinte de maneira / que se transforme todo o recitante, / com o mudar a si, mude ao ouvinte. / Pergunte e responda a si mesmo, / e se formarem queixas, sempre guarde / o divino decoro às mulheres. / As damas não desdigan de seu nome. / E se mudarem traje, seja de modo / que possam se perdoar, porque costuma / o traje varonil agradar muito. / Tenha cuidado com os impossíveis, porque é máxima / que somente há de imitar o verossímil. / O lacaiio não trate coisas altas, / nem diga os conceitos que temos visto / em algumas comédias estrangeiras; / e, de nenhuma sorte, a figura / se contradiga no que tem dito. / Quero dizer, se esqueça, como em Sófocles / se repreende não lembrar a Édipo / de haver morto por sua mão a Laio. / Dediquem-se as cenas com sentença, / com gentileza, com versos elegantes, / de sorte que ao entrar o que recita / não deixe com desgosto o público”. (VEGA, 2002, p. 5-6. Tradução livre nossa)

trágicas com as cômicas, o dramaturgo espanhol não elimina as instâncias que determinam o uso de uma linguagem ornamentada ou popular, conforme os tipos de personagens e gêneros.

Feitas estas considerações sobre os princípios norteadores do drama segundo a perspectiva de Lope de Vega, analisamos, no próximo tópico, as características da poesia dramática, tendo como base as teorizações hegelianas sobre unidade e construção da ação dramática e as diferenças entre o drama clássico e o drama moderno.

1.4. Hegel e a modernidade trágica

Em sua *Estética*, Hegel (2010) pretende fazer uma investigação sobre as diferentes artes, tentando elucidar seus princípios formais e conteudísticos. Assim, tece uma abordagem sobre os diferentes sistemas de artes e, por conseguinte, discute sobre arquitetura, escultura, pintura, música e literatura.

Quando refere-se à poesia dramática, Hegel teoriza sobre a construção da ação, tendo como eixo investigativo o conflito trágico. É na *Estética* que Hegel (2010) apresenta os primeiros conceitos formulados sobre a tragédia moderna, que, para ele, consiste na *dialética da eticidade*, termo que será discutido mais adiante. Neste sentido, através dos estudos literários hegelianos foi possível examinar o conceito de dramaturgia moderna. Para estas teorizações, Hegel extrai exemplos de diversas peças tanto do drama clássico quanto do moderno. Hegel faz referência a peças do teatro inglês, do *classicismo francês* e à *comédia dell arte* italiana. Utilizamos para esta investigação a tradução da *Estética* de Hegel feita por Álvaro Ribeiro.

1.4.1. A poesia dramática

Conforme Hegel (2010), a poesia dramática é a síntese mais elevada da poesia, pois contém a objetividade da poesia épica e a subjetividade da poesia lírica. Dessa maneira, tanto pela forma, quanto por seu conteúdo, a poesia dramática assume um grau de superioridade. Hegel afirma:

O drama, que, tanto pelo conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte. Com efeito, se em contraste com os outros materiais sensíveis – madeira, pedra, tinta e som – só a linguagem, a palavra e o discurso constituem o elemento digno de servir à expressão do espírito, também a poesia dramática, por sua vez, que reúne a objetividade lírica, é um gênero superior, pois apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real, cujo resultado deriva tanto do caráter íntimo das personagens que a efetuam como da natureza substancial dos fins e dos conflitos que a acompanham ou que provoca. Porém, esta união do princípio épico com o princípio lírico, mediante a apresentação de um indivíduo que executa uma ação real, não permite que o dramaturgo se detenha a descrever os aspectos exteriores do local, da natureza circundante, ou narrar vários atos e acontecimentos, mas exige, para que a obra de arte ofereça uma aparência verdadeiramente viva, o condicionalismo de uma completa representação cênica. (HEGEL, 2010, p. 555).

Mediante esta citação, podemos observar a superioridade da poesia dramática em relação às formas líricas e épicas. Também se depreende que a linguagem, a palavra e o discurso compõem o conjunto dos elementos mais adequados para servir ao espírito. A poesia dramática, segundo a concepção hegeliana, nasceu da necessidade de vermos as ações da vida humana sendo representadas, como podemos verificar a seguir:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. (HEGEL, 2010, p. 556)

Neste sentido, Hegel, assim como Aristóteles, afirma que a poesia dramática é *mimesis* de uma *práxis*. Assim, quando o dramaturgo elege algum recorte da vida e representa-o de forma artística, ele concebe a *praxis* como um objeto a ser trabalhado, utilizando-se dos meios e dos modos pertinentes à arte dramática para alcançar determinados fins. Neste sentido, o resultado da *mimesis* de uma *práxis* é o *mythos*. Assim, os dramaturgos realizam esta *mimesis* na ação dramática.

Conforme Hegel, a poesia dramática nasceu no interior de uma sociedade já consolidada. A forma dramática contém o princípio da poesia épica, quando concentra-se em uma ação, e o princípio lírico, posto que essa determinada ação exterior seria oriunda de uma vontade interior. Hegel acredita que o drama configura-se como a representação de uma interioridade em sua realização exterior, motivada por uma ação interior.

Outro ponto importante que concerne à poesia dramática diz respeito à análise da

constituição da ação. Para Hegel, a ação, por sua vez, emerge dos caracteres individuais das personagens. Assim, as ações das personagens estão condicionadas tanto pela presença como pela ausência da eticidade dos caracteres. No entanto, é somente através das paixões e dos fins perseguidos que os caracteres se revelam. Consoante a teorização de Hegel sobre a poesia dramática, temos:

Se é certo que a natureza íntima do indivíduo constitui o centro da representação dramática, não é menos verdade que esta não pode se contentar com a pintura de situações essencialmente líricas, quer dizer, com simples estados de alma, e descrever tranquilamente os feitos já passados, ou os prazeres, intuições e sentimentos nos quais o homem permanece inativo; no drama, as situações só tem sentido e valor pela ação das personagens, pelos fins que estas personagens perseguem, e pelos caracteres que assim revelam. (HEGEL, 2010, p. 558).

Neste fragmento, observa-se que o centro da representação dramática é a natureza íntima dos indivíduos e, no drama, as situações somente adquirem significado através das personagens em ação. Consoante os posicionamentos de Sandra Luna (2002) sobre Hegel, podemos averiguar que o drama somente adquire significado devido às ações que as personagens objetivam alcançar, pois, somente assim, as personagens revelam seus caracteres. Nesta perspectiva, Sandra Luna comenta sobre os pensamentos hegelianos:

Retomando a tradição que o antecede, Hegel considera que a ação dramática se origina do desejo humano lutando por um objetivo e consciente dos resultados, acrescentando que esse desejo que impulsiona a ação, colidindo com interesses e paixões, é o que molda o conflito principal, determinante ao desenvolvimento da trajetória dramática. Isso porque o universo dramático, embora essencialmente conflituoso, deve também constituir uma unidade. A “unidade de ação”, é, segundo Hegel, a única lei verdadeiramente inviolável na poesia dramática. (LUNA, 2002, p. 433)

Acreditamos que é necessário enfatizar que os sujeitos dramáticos lutam por seus ideais objetivando alcançar determinados fins. Para tanto, lutam instigados por seus desejos e, desta mescla, de interesses e paixões, origina-se o conflito trágico. Através desta citação, observamos que Hegel pontua como a única e verdadeira lei inviolável do drama a “unidade de ação”.

Hegel acrescenta que os fins e os conteúdos da ação são dramáticos porque suscitam fins e paixões opostas, como podemos analisar a seguir:

Diremos, além disso, que o fim e o conteúdo de uma ação são dramáticos porque, em virtude da sua precisão ou particularização – que fazem com que o caráter individual não possa apreender senão em circunstâncias e condições determinadas –, provocam e inspiram nos outros indivíduos paixões e fins opostos. (HEGEL, 559, 2010)

Conforme Hegel, o imbróglio que origina a ação pode ser oriundo de forças morais, espirituais, da paixão fraternal, do amor à pátria, entre outras possibilidades, mas, para que estes conteúdos genuínos dos sentimentos adquiram carga dramática, é imprescindível o choque com outros indivíduos que persigam fins opostos.

1.4.2. A ação trágica segundo a perspectiva hegeliana

Fundamentando-nos em Peter Szondi (2004), averiguamos que a primeira interpretação que Hegel propõe da tragédia encontra-se no escrito “*Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural*” que foi publicado em 1802-3 e editado por Hegel e Schelling. Este escrito propõe a seguinte definição de tragédia:

A tragédia consiste nisto: a natureza ética, afim da não se misturar com sua natureza inorgânica; separa-a de si mesma como um destino e se coloca frente a ela, e, pelo reconhecimento do destino na luta, a natureza ética é reconhecida como a essência divina, como a unidade de ambas. (HEGEL, 1802-3, p. 501 apud SZONDI, 2004, p. 37)

Com base nesta citação, verificamos que Hegel considera o processo trágico como manifestação de modo imediato na sua estrutura dialética e que os termos tragicidade e dialética coincidem. Segundo Szondi (2004), o filósofo interpreta o processo trágico como a *dialética da eticidade*. Hegel afirma que, diferentemente do que ocorre em uma tragédia grega, o destino do herói trágico moderno não se baseia no aparecimento do divino na realidade efetiva, pois a conduta das personagens trágicas modernas não incorpora, necessariamente, um *pathos* ético, como analisamos mais adiante neste trabalho.

Assim, ao analisar a tragédia grega, Hegel afirma que é a partir da noção de ética que o indivíduo nega-se a si mesmo e aos conceitos externos, pois, para Hegel, como já mencionado, tragicidade e dialética coincidem. Szondi (2004), ao analisar o destino de Maria Madalena via as teorizações hegelianas, afirma que o castigo como destino é causado pelas ações do próprio criminoso que transgrediu as leis pré-estabelecidas, é algo que ele mesmo

criou e armou, porém, como foi o próprio criminoso que estabeleceu a lei, o isolamento que ele gerou pode, em oposição, ao que ele estabeleceu na lei, ser unificado através do amor. Portanto, na medida em que os indivíduos trágicos não só sucumbem aos poderes superiores como também são punidos por terem optado pelo combate, volta-se contra eles o valor de suas ações, sendo esse processo interpretado pelo filósofo como a dialética da eticidade.

Feita essa discussão sobre o princípio do processo trágico com base na dialética da eticidade, analisamos os posicionamentos de Hegel sobre a poesia dramática contidos na *Estética*. Destarte, o conteúdo da tragédia, segundo a definição de Hegel, pode ser compreendido da seguinte forma:

O verdadeiro conteúdo da ação trágica e dos fins perseguidos pelos autores destas ações é fornecido pelas forças universais que regem a vontade humana e se justificam por si mesmas: o amor carnal, o amor paternal e o maternal, o amor filial, o amor fraternal e consequentemente o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis; a vida religiosa, não sob a forma de um misticismo resignado que se renuncia à ação, ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas pelo contrário, sob a forma de uma intervenção ativa nos interesses reais e uma perseguição também ativa destes interesses. (Hegel, 590, 2010).

As tragédias são desenvolvidas e motivadas, exatamente, por meio das paixões humanas. Os sujeitos dramáticos são regidos pelo princípio da moralidade. Através da teorização hegeliana sobre a poesia dramática, é notório que Hegel contempla a definição de tragédia estabelecida por Aristóteles, porém, ao mesmo tempo em que a contempla, aprofunda a discussão das definições. Hegel, assim como Aristóteles, compartilha a ideia que o objetivo central da tragédia é a *katharsis*. No entanto, segundo as perspectivas hegelianas, os sujeitos críticos, ao analisarem o efeito trágico, não devem somente atentar para os sentimentos de terror e piedade como motivadores da ação trágica. Hegel afirma:

Recordaremos a este respeito aquela definição de Aristóteles segundo a qual a tragédia agiria pelo terror e pela piedade. Não entendia, por isso, o simples acordo ou desacordo com a subjetividade, o simples sentimento de agradável ou desagradável, de atraente ou repulsivo, e esta explicação é a mais superficial de todas as que se tem tentado dar, nos últimos tempos, sobre o interesse trágico. Com efeito, a única missão que convém a uma obra de arte consiste na representação do que se harmoniza com a razão e com a verdade do espírito, mas para entender esse fim é preciso colocar-se num outro ponto de observação. Por isto, apesar da autoridade de Aristóteles não nos devemos deter no simples sentimento de poder e piedade, mas dirigir o nosso interesse e a nossa atenção para o conteúdo cuja expressão artística nos deve libertar desses sentimentos. (HEGEL, 2010, p. 592)

Conforme Hegel, observamos que devemos dedicar nossa atenção ao conteúdo que nos liberta dos sentimentos de terror e de piedade. Neste sentido, geralmente, ao término das tragédias, podemos observar uma espécie de conciliação do sujeito trágico com o princípio da eterna justiça, pois ao final das tragédias as personagens trágicas morrem.

Como a tragédia é fruto de uma colisão de uma nascente interna, que, ao exteriorizar-se, forma o conflito trágico, as tragédias se definem como um conflito objetivo de forças subjetivas, dessa maneira, as ações das personagens são movidas por suas paixões, e, através destas ações, realiza-se a contraposição com as forças exteriores. A ação trágica do herói hegeliano é diretamente motivada por valores éticos. Neste sentido, observamos que na *Estética*, Hegel pontua a importância da moral, dos valores nacionais e divinos como fatores essenciais para o conflito trágico.

A ação dramática, na concepção hegeliana, foca sua atenção no caráter das personagens, pois os sentimentos que são determinados na alma tomam o caráter de motivações internas, de sentimentos, que se desenvolvem em uma complicação de circunstâncias exteriores e, através deste processo, se objetivam. A ação do drama configura-se, por sua vez, como uma ação real, oriunda de uma interação dialética entre os caracteres dos agentes e suas motivações internas, com as motivações exteriores. O conflito trágico, na concepção hegeliana, é definido pelo confronto de vontades conscientes de seus objetivos, cujos caracteres e a natureza das personagens revelam-se através das ações das próprias personagens, levando-as a um determinado fim e ao desenlace.

Na *Estética*, Hegel mostra que, geralmente, os destinos das personagens trágicas inflexíveis são catastróficos e mesmo quando não são, fazem com que a personagem se resigne. Vejamos:

Na tragédia, os indivíduos, quando não se destroem pela intransigência da vontade e da inflexibilidade do caráter, devem resignar-se e aceitar aquilo a que se opõem; na comédia, é pelo riso que tudo destrói e invalida, que o indivíduo assegura o triunfo da personalidade fortemente apoiada em si mesma. (HEGEL, 594, 2010)

Conforme Hegel, podemos averiguar que as personagens cômicas, diferentemente das trágicas, conseguem dominar seus saberes. Podemos observar que nas comédias, a subjetividade e o *ethos* das personagens possibilitam a infinita segurança em si mesmo, pois através do riso, tudo invalida.

Na *Estética*, Hegel faz um aprofundamento da reflexão aristotélica entre ação e caracteres. Neste sentido, Aristóteles afirma na *Poética* que pode existir uma tragédia sem caracteres, mas não existe uma tragédia sem ação, pois a tragédia, para Aristóteles, é a imitação de ações. Hegel afirma que a tragédia clássica somente faz sentido pela ação das personagens, pelos fins que as mesmas perseguem, pois, assim, elas revelam seus caracteres.

Hegel, na moderna teorização da ação, aprofunda a relação existente entre ação e emoção. Assim, as personagens dramáticas agem mediante paixões e interesses que, ao se tornarem exteriores, logram alcançar seus fins. As personagens sofrem as consequências das suas próprias ações. A teoria da ação trágica, na concepção hegeliana, dedica sua atenção aos fins que os indivíduos perseguem. Essa trajetória é composta por diversos conflitos que se desdobram no percurso da poesia dramática, em direção à catástrofe final. Para Hegel, o desenlace da tragédia acontece quando o motivo que originou o choque conflituoso chega ao seu fim, no entanto, esse fim para onde é conduzido o indivíduo deve ser de interesse geral dos espectadores.

Hegel pontua diversos motivos possíveis para os conflitos através de temas morais. Em uma primeira instância, encontram-se os valores universais e os temas concernentes à família. Já em uma segunda instância, estariam os interesses relativos à nação e ao Estado e, em terceiro, o mundo religioso. O componente ético distingue o caráter dos indivíduos que estão envolvidos no conflito. Adiante, analisamos a forma do conflito trágico grego e do conflito trágico moderno.

1.4.3. O conflito trágico grego em oposição ao conflito trágico moderno

Hegel, nas suas investigações sobre a poesia dramática, afirma que existem diferenças entre o drama grego e o drama moderno. Esta diferença consiste, principalmente, na análise da ética substancial das tragédias gregas e da subjetividade dos indivíduos modernos.

Para iniciarmos esta diferenciação entre o trágico grego e o trágico moderno devemos analisar o processo de intervenção divina. Pois, geralmente, no drama moderno, o trágico não é introduzido por nenhuma procedência divina, o trágico não é imposto aos homens.

O conflito trágico grego pode ser compreendido como um conflito que tem por tema principal o divino. Dessa forma, o divino deve ser compreendido como presença substancial no mundo e o *ethos* deve ser compreendido como elemento substancial que determina as

ações particulares. Assim, o conflito trágico primitivo configura-se como um conflito da objetivação da liberdade e da razão, pois as personagens trágicas áticas levam à tona todo o *ethos* que movem suas vidas. Dessa maneira, as verdades adotadas pelos indivíduos, na tragédia clássica, são determinadas pelos valores morais provenientes dos poderes divinos. Logo, essa interferência do princípio divino não torna os indivíduos isolados, pois são indivíduos regidos pelos valores divinos universais e pelas convenções nacionais. Mesmo livres, as personagens das tragédias gregas possuem destinos absolutos e inexoráveis, pois suas ações são determinadas por poderes que são exteriores às mesmas. Por exemplo, em *Édipo Rei* as ações das personagens são determinadas de antemão pela profecia do oráculo, no entanto, é através das próprias ações das personagens e de um erro trágico que a profecia do oráculo adquire sentido.

Devido às forças exteriores e absolutas, os sujeitos dramáticos áticos estão condenados ao *conflito trágico cerrado*. O *conflito trágico cerrado*, evidenciado por Albin Lesky (1996) no livro *A Tragédia Grega*, relata que as personagens, por seguirem contra uma ordem maior, têm como punição e castigo um destino trágico e, por consequência, catastrófico. Por exemplo, se um homem extrapola em suas ações e comete algum tipo de excesso, ele teria cometido, por sua vez, uma *Hybris*. Podemos definir o termo *Hybris* de uma forma simples, como a ausência de *Dike*. Um exemplo de *Hybris*, bastante conhecido, refere-se à mitologia de Perseu⁷. Este, por não aceitar seu destino, desafiou seu pai Zeus, cometendo um excesso, e por consequência, cometeu uma *Hybris*.

Hegel afirma que nas tragédias gregas é importante evidenciarmos a função do coro. Dessa forma, temos:

Estes dois elementos: a consciência do divino isenta de toda contradição e oposição, e a atividade militante que, desenvolvendo-se e afirmando-se como força divina, como ativo divino, concebe e realiza fins morais, representam os princípios constitutivos cuja mediação é representada na tragédia grega principalmente pelo coro e pelos heróis trágicos.
[...] Reconheceu-se perfeitamente que o papel reservado aos coros era o da calma reflexão sobre o conjunto, enquanto as personagens atuantes, empenhadas na perseguição de fins particulares e nas situações que deles derivam, recebiam do coro a apreciação do seu valor e das suas ações, ao mesmo tempo que o público encontrava no coro um representante objetivo

⁷ “Perseu é filho de Dánae, que foi amada por Zeus e visitada por ele sob a forma de chuva de ouro, na câmara subterrânea em que seu pai a tinha aprisionado. Com efeito, Acrísio, rei de Argos, tinha sabido por um oráculo que encontraria a morte às mãos do seu neto. Assim, quando soube do nascimento da criança, fechou-o com a sua mãe numa arca, que deitou ao mar. Mas esta foi dar à ilha de Serifo onde um pescador recolheu os dois ocupantes”. (HACQUARD, 1996, p. 120).

dos seus próprios juízos acerca do espetáculo que presenciava. (HEGEL, 2011, p. 604)

Como o coro representa a ética substancial da sociedade grega, é cabível ressaltar que ele possui a capacidade de expressar a substância real da vida como também a ação ética, devido, principalmente, à sua sabedoria. Segundo Hegel, na tragédia grega os coros detinham a capacidade de exprimir os pensamentos e os sentimentos, tanto os gerais como os coletivos. Assim, ora se apresenta com substancialidade épica e, em outro momento, com características líricas, porém em oposição e choque com o discurso de caráter individual. Por outro lado, na tragédia moderna, o coro foi substituído pelos monólogos das personagens. Neste sentido, as personagens, na tragédia moderna, objetivam-se no que expressam através da fala. Dessa forma, os monólogos, na concepção hegeliana, estão situados, de forma estratégica, na estrutura da ação dramática, no instante em que os indivíduos refletem sobre os conflitos internos. Essa é uma das grandes distinções entre a tragédia clássica e a moderna.

Um exemplo de tragédia *perfeita* para Hegel é a *Antígona* de Sófocles, como pode-se verificar a seguir:

A principal oposição que Sófocles, a exemplo de Ésquilo, tratou de maneira notavelmente bela é a vida espiritual que, na sua generalidade ética, o Estado simboliza e a moral natural que a Família encarna e defende. São estas as duas forças mais puras da oposição trágica, se bem que o acordo destas duas esferas e a ação harmoniosa no seio de cada uma delas constituam toda a realidade da vida moral. Sob este aspecto, basta-se recordar *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, e sobretudo a *Antígona* de Sófocles. *Antígona* venera os laços do sangue e os deuses subterrâneos, ao passo que Creonte só venera Zeus, a potência divina que rege a vida pública e da qual depende o bem-estar da comunidade. (HEGEL, 2011, p. 607)

A *Antígona* evidencia uma forma de realidade completa da eticidade, pois demonstra a vida da polis grega e a vida ética, suas leis e responsabilidades, como também destaca a vida familiar e suas respectivas particularidades. Outra forma de conflito analisada por Hegel é a da personagem trágica desventurada. Para esta segunda análise, Hegel investiga o conflito de Édipo e afirma que é impossível atribuir uma culpabilidade ou inocência à personagem, pois Édipo tenta livrar-se de uma predestinação mediante ações que se convertem em um destino trágico. Dessa forma, a solução do conflito deixa marcas trágicas, pois anula os sujeitos como indivíduos singulares.

Na tragédia grega, as personagens realizam ações que objetivam alcançar um fim universal, fortalecendo, dessa forma, a unidade ética. De outra forma, no drama moderno, a

ordem é invertida devido ao princípio da unidade passional, surgindo uma nova forma de solução para o conflito trágico. Hegel aduz:

Pelo contrário, a poesia romântica moderna tem por principal objeto a paixão pessoal, cuja satisfação equivale à de um fim subjetivo. Trata-se, em geral, do destino de uma personagem e de um caráter particulares, em condições especiais. (HEGEL, 2010, p. 601)

A modernidade referencia a grandeza do caráter, posta a liberdade subjetiva das personagens. Assim, o conteúdo dramático está voltado para o homem e seus respectivos problemas, em oposição à legitimidade ética do drama clássico. A tragédia moderna é fortalecida pela liberdade das personagens e o conflito do drama moderno se processa, também, no interior das personagens dramáticas.

No entendimento do drama trágico moderno, devemos observar que as personagens são indivíduos que refletem e duvidam e, dessa maneira, elegem suas possibilidades de ações. O drama moderno enfatiza a subjetividade livre, evidenciando que o herói moderno não é movido por forças éticas, mas por motivações particulares e individuais, determinadas pelas suas paixões e anseios. Dessa forma, Hegel afirma que “o que nos interessa no conteúdo da ação não é a justificação moral ou a necessidade, mas a própria pessoa e tudo o que se lhe refere.” (HEGEL, 2010, p. 601). Ao dedicar a atenção aos indivíduos, os fins, por sua vez, se particularizam e são admitidos como fins em si mesmos.

As distinções entre as soluções do drama trágico grego e moderno consistem em que a primeira concebe a justiça divina como absoluta, capaz de conciliar a natureza conflituosa das potências éticas e, o segundo, prima pela natureza da subjetividade livre, a particularidade do caráter, mas, ambas as tragédias, a grega e a moderna, evidenciam a precariedade dos indivíduos. Na tragédia moderna, as personagens situam-se em meio a uma grande variedade de circunstâncias e situações e o conflito é determinado e desencadeado quase que de forma exclusiva, por seus caracteres, diferentemente da tragédia clássica, que está diretamente relacionada aos fatores morais e éticos.

Ademais, no que se refere à estrutura da tragédia moderna, Hegel a divide em três partes significativas. Na primeira observa-se o nascimento do conflito, na segunda o conflito e, na terceira, o desenlace. Esta divisão é aplicada aos dramas espanhóis, como analisamos na *Poética* de Lope de Vega, no entanto, não pode ser aplicada a muitas outras formas dramáticas.

Neste capítulo, fizemos uma análise dos principais fundamentos da poesia dramática segundo a concepção de Aristóteles, Horácio, Lope de Vega e Hegel, objetivando esclarecer, principalmente, as distinções entre a tragédia clássica e a moderna, bem como analisamos a Poética lopesca referenciando os princípios formais da dramaturgia espanhola. No próximo capítulo, analisamos a cultura do barroco, para compreendermos o contexto histórico-literário em que a peça *La vida es sueño* encontra-se inserida. Observaremos, neste segundo capítulo, as convenções dramáticas do Barroco na Espanha, na tentativa de elucidar as principais características da dramaturgia do século XVII.

*La vida es una comedia; el mundo, un teatro;
los hombres representantes; Dios, el autor; a
Él le toca repartir los papeles, y a los hombres
representarlos bien.*
Quevedo

CAPÍTULO 2

CALDERÓN E O TEATRO ESPANHOL

Este capítulo tem como motivação a necessidade de estabelecer uma melhor compreensão sobre algumas influências no teatro de Calderón de la Barca, mediante a análise de textos que refletem sobre os dramas calderonianos, sobre as características dos autos sacramentais, sobre os elementos estilísticos das peças barrocas, bem como sobre a influência do populismo, do culteranismo, do conceptismo e classicismo na literatura dos séculos XVI e XVII. Neste sentido, iniciamos esta discussão pela definição dos autos sacramentais, sua origem, repercussão e finalidades, pois Calderón, como sacerdote e membro do clérigo espanhol, adotou como principal meio de difusão do seu trabalho este subgênero do gênero dramático. Mais adiante analisamos os elementos conteudísticos e formais do Barroco na Espanha, além do contexto histórico-literário no qual se encontra inserida a peça *La vida es sueño*.

Para esta análise, utilizamos os respectivos livros: *La literatura española del siglo de oro* de Karl Vossler (1941), onde o autor teoriza sobre os períodos de glória da dramaturgia espanhola, citando os principais autores e influências da literatura barroca nos séculos XVI a XVIII, o livro *Sobre Calderón, los actores y la representación* de Antonio Regalado (2000) que comenta sobre os elementos intrínsecos à obra calderoniana, estabelecendo uma ponte com os artífices da arte teatral do século XVII, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, de Shergold e Varey (1961), que apresenta uma teorização sobre a origem dos autos sacramentais e sua repercussão na Espanha Católica, *A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca El divino Orfeo e Andrómeda y Perseo*, de Claudio Bazzoni (2008), que é um livro originado de uma tese de doutorado que investigou as influências religiosas do drama de Calderón de la Barca, *La cultura del barroco*, de José

Antonio Maravall (1975), obra que averigua as causas dos problemas sociais na Espanha do século XVII, tentando elucidar os motivos da crise econômica, política, religiosa e social instaurada na Espanha e o reflexo desta na literatura. Analisaremos, por fim, as edições críticas da obra *La vida es sueño* de Ciriaco Morón (2011).

2.1. Calderón, os autos sacramentais e a crítica literária

Calderón de la Barca foi um dos maiores dramaturgos do século XVII, especialmente de dramas católicos e autos sacramentais. Ademais, era conhecedor do direito romano, da metafísica, da tradição greco-latina e das escrituras sagradas. Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes e Calderón, considerados os maiores dramaturgos da Espanha, viveram no período conhecido pela expressão de *Século de Ouro Espanhol*. Este período é relatado por Pablo Jauralde Pou (2007) da seguinte forma:

En efecto, a veces, se ha identificado con este nombre al largo período de doscientos años que comprende los reinados de los Reyes Católicos, el emperador Carlos I (1517 – 1556), Felipe II (1556 - 1598), Felipe III (1598 - 1621), Felipe IV (1621 – 1665) y el agotamiento dinástico de Carlos II (1665 – 1700). Pero un nombre más apropiado para definir el esplendor artístico característico de este periodo es el Siglo o Siglos de Oro, pues es entonces cuando estalla en maravilla la creación no sólo literaria, sino artística y cultural. (POU, 2007, p. 11)⁸

Comenta Pablo Jauralde Pou (2007) que o Século de Ouro Espanhol compreende um longo período de glória artística, evidenciando, em especial, uma constante presença das culturas popular, clássica e cultista no Barroco na Espanha. Apresenta reflexões também sobre as influências dos textos greco-latinos e da cultura medieval nesta literatura. O teórico defende que esta mescla do popular e do clássico faz parte, de forma mais expressiva, da cultura do Barroco, afirmando a existência de *formas* ecléticas de arte, literatura e pintura. Para Shergold e Varey (1961), Calderón, considerado um dramaturgo expressivo do século

⁸ “Em efeito, às vezes, tem-se identificado com este nome o longo período de duzentos anos que compreende os reinados dos Reis Católicos, o imperador Carlos I (1517 – 1556), Felipe II (1556 - 1598), Felipe III (1598 - 1621), Felipe IV (1621 – 1665) e o colapso dinástico de Carlos II (1665 – 1700). No entanto, um nome mais apropriado para definir o esplendor artístico característico deste período é o Século ou Séculos de Ouro, pois é então quando se traduz em maravilha, a criação não somente literária como também artística e cultural”. (POU, 2007, p. 11. Tradução livre nossa)

XVII, inova e constitui um estilo próprio de poesia dramática, motivado pela decadência dos ideais humanistas do Renascimento e dos novos pressupostos e conflitos inerentes ao homem barroco.

Consoante Shergold e Varey (1961), os autos sacramentais surgiram na Espanha no final do século XV, mas somente alcançaram seu apogeu em meados do século XVII. Os autos sacramentais eram representados, geralmente, nos dias de *Corpus Christi*. Na cidade de Madrid, segundo os autores, a organização do evento era realizada pelos reis e seus representantes e, ao passar dos anos, a encenação dos autos sacramentais era considerada a grande encenação da fé católica na comemoração do dia de *Corpus Christi*. Consoante Claudio Bazzoni (2008), no livro *A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca El divino Orfeo e Andrómeda y Perseo*, podemos averiguar a importância dessas celebrações, conforme atesta o excerto a seguir:

Algumas determinações do Concílio de Trento declaravam que pelo menos uma vez por ano o Sacramento da Eucaristia deveria ser celebrado, com festas e procissões honoríficas. Essa decisão fomentou a pública exposição e a adoração da Eucaristia. Foi sob o reinado de Felipe III que os autos se converteram em uma instituição pública com rígida organização de direitos e de deveres de caráter legal. Contudo foi com Calderón de la Barca que os dramas sacramentais alcançaram sua excelência: com o aprofundamento teológico e o modo de apresentar as metáforas dirigidas à gente letrada e iletrada, ajudavam as autoridades eclesiásticas na exposição da verdadeira doutrina da fé e Sacramentos para remediar as heresias que afligiam a “Igreja de Deus” (BAZZONI, 2008, p.10).

Dedicando-se efetivamente à transmissão da fé católica, Calderón escreveu diversos dramas de teor teológico-filosófico e, na *loa* do auto sacramental *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1991), o escritor faz uma definição para os autos sacramentais, assim como o fez Lope de Vega em *El Dulce nombre de Jesus*. Lope de Vega tece uma definição direta para os autos sacramentais, referenciando-os pela palavra “comédia”. Neste sentido, é imperioso relatarmos que a palavra comédia nos séculos XVI e XVII era utilizada em sentido amplo, pois era usada para designar os textos que eram produzidos para o teatro, como a tragédia, a comédia, a tragicomédia, etc. Conforme Bazzoni (2008), temos a seguir a definição de auto sacramental, citando Lope de Vega:

A primeira definição de *auto sacramental* é encontrada em uma peça de Lope de Vega chamada *El Dulce nombre de Jesus* (publicada postumamente, em 1644, em uma coleção de 12 autos intitulada *Fiestas del Santísimo Sacramento*). Na *loa*, podemos ler a definição, no diálogo entre *un villano* e uma *labradora*: *Y ¿qué son autos? – Comedias/ a honor y gloria del pan/*

*que tan devota celebra/ esta coronada villa,/ porque su alabanza sea/
confusión de la herejía/ y gloria de la fe nuestra,/ todas de historias divinas.*
(BAZZONI, 2008, p. 31).

Para Lope de Vega, como podemos analisar na citação acima, a palavra “comédia” pode ser compreendida como englobando diversas formas ou subgêneros do gênero dramático. Ademais, segundo o espanhol, os autos devem buscar na essência das palavras divinas e sagradas o alicerce para a sua construção. Em perspectiva similar, podemos observar a definição de auto sacramental para Calderón de la Barca:

Em Calderón, na loa de *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1648? - 1649?), um pastor chega a Madri no dia do *Corpus Christi* e quer saber o que são as torres e carros triunfais que vê ao longe. Ele pergunta a uma Lavradora: ... *decidme, aquellas torres/ o triunfales carros que / el aire ocupan disformes, /¿para qué fin aquí están?* A Lavradora responde: *A fin de hacer las mejores/ fiestas que pudo la idea/ inventar.* Pergunta o Pastor: *¿Qué són?* A Lavradora responde com a definição: *Sermones/ puestos en verso, en idea/ representable cuestiones/ de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones/ a explicar ni comprender,/ y al regozijo dispone/ en aplauso de este día.* (BAZZONI, 2008, p. 31).

Esta explicação de Calderón para os autos sacramentais enfatiza o teor religioso do drama barroco, sendo possível também observar uma acentuada carga filosófica dos dramas barrocos. A premissa do teatro como instrumento de deleite e de instrução, instaurado, desde a tradição latina e pontuado, especificamente, na *Poética* de Horácio, é colocada em destaque pelo espanhol nestes fragmentos, pois tanto é necessário pôr em cena os ensinamentos das Escrituras Sagradas, quanto é necessário pôr em cena o regozijo. Enfatizamos, neste sentido, que, para Calderón de la Barca, os autos sacramentais deveriam pôr em evidência os ensinamentos cristãos, com a finalidade de questionar sobre os vícios, as virtudes e as consequências das ações humanas, analisadas sob um prisma religioso, como também deveriam proporcionar divertimento e prazer.

Com o intuito de endossar essa explicação sobre a definição dos autos sacramentais, apresentamos um posicionamento de Shergold e Varey (1961), afirmando que os autos sacramentais configuram-se como uma forma do teatro religioso que possui suas próprias especificidades, sendo considerados uma forma ou um subgênero do gênero dramático. Segundo os autores, podemos constatar que existem duas formas possíveis para conceber os autos sacramentais, pois tanto podem ser de caráter histórico, quanto podem ser de caráter alegórico. Os de cunho histórico envolvem lendas, escrituras sagradas, etc. Já os de teor

alegórico dedicam-se à encenação de peças que expressam as virtudes e os vícios da humanidade. Conforme Shergold e Varey (1961), os pesquisadores do teatro francês denominaram esses dois possíveis estilos com os nomes de *mistérios* e *moralidades*, respectivamente. Ademais, pode-se constatar que as obras dramáticas do século XVI representadas na Espanha são oriundas dos dramas litúrgicos. A nomenclatura inicial para os mistérios e moralidades era *pseudomoralidades* e *pseudomistérios*, sendo esses termos também adequados para diferenciar as mais diversas obras que possuem como tema principal seja um episódio bíblico, no que tange aos *pseudomistérios*, e exposições alegóricas de uma respectiva questão moral ou religiosa, no que tange às *pseudomoralidades*.

Como já mencionado, os autos sacramentais alcançaram o apogeu no século XVII, e, devido a essa ascensão, contribuíram de forma significativa para a transmissão e difusão do catolicismo na Espanha, consagrando o teatro espanhol como um teatro religioso. Antonio Regalado (2000), no livro *Sobre Calderón, los actores y la representación*, aponta que a simbiose entre religião e teatro na Espanha no período do Barroco fortaleceu a criação e a encenação de autos sacramentais e, apesar das inúmeras proibições eclesiásticas, de teor moral ou didático, os clérigos consentiam com os espetáculos, sendo outorgada uma espécie de autorização moral da entidade da Igreja Católica. No entanto, ao término do século XVII, constata-se que os autos sacramentais de Calderón foram considerados objetos das mais variadas leituras.

Muitas dessas leituras e respectivas análises criticavam a inverossimilhança dos textos calderonianos e indicavam pontos negativos na utilização cômica das escrituras sagradas. Outro ponto que merece destaque diz respeito à visão negativa que os críticos calderonianos atribuíram à utilização dos paradoxos. Neste sentido, fazendo uma defesa dos posicionamentos do dramaturgo espanhol, Claudio Bazzoni (2008) aduz que grande parte da crítica sobre as obras calderonianas não estava preocupada em considerar os pontos de vista da retórica, pois durante os séculos XVI e XVII as bases da representação eram reguladas pela mesma. Em Bazzoni (2008) encontramos uma explicação para isto:

Isso significa que nelas [críticas] encontramos aplicados os preceitos de “uma racionalidade não-psicológica e não-expressiva, uma racionalidade mimética, típica de esquemas coletivos e anônimos”, que levavam em conta a noção de *decoro*, que obrigava a eruditos, pintores e escultores acomodarem a matéria que ia ser tratada, o “enunciador” e o “receptor” da mensagem. O uso de referências retóricas e textuais é uma aplicação objetiva de conceitos, correspondentes a um *decoro ético-poético-retórico* específico de cada gênero. Os estilos e todos os elementos constitutivos da elocução não eram escolhidos livremente pelos autores. As escolhas ficavam

subordinadas ao decoro. Como afirma Hansen, nas representações seiscentistas, as formas da personalidade, “eu” “tu”, que definem o contrato enunciativo delas, são efeitos da aplicação retórica de caracteres e afetos precodificados. (BAZZONI, 2008, p. 17).

Hodiernamente, muitos dos anacronismos atribuídos às obras de Calderón de la Barca no século XVIII são considerados como um estilo, uma arte teatral original. O abandono às formas fixas é visto na atualidade como proposital e intencional, pois Calderón era conhecedor das diferentes formas dramáticas e teatrais, conhecedor do teatro greco-latino, do teatro inglês e, possivelmente, do teatro Alemão, como bem aponta Walter Benjamin (1990) no livro *El origen del teatro barroco alemán*. No entanto, o dramaturgo elegeu um novo parâmetro, tanto estilístico quanto temático, criando uma nova perspectiva da arte e, consequentemente, de poesia dramática. Assim, Bazzoni (2008) argumenta:

Ao longo do tempo, principalmente depois do século XVII, os autos sacramentais calderonianos foram objeto das mais diversas leituras. Algumas delas apontavam os defeitos desses dramas, na “falta de verossimilhança”, no “estilo difícil”, nos “erros e anacronismos inaceitáveis”, “na interpretação cômica das Sagradas Escrituras”, na maneira inadequada de “representar os costumes” etc. Outras, por sua vez, viam neles a “fé sincera de Calderón”, “sua liberdade e força imaginadora”, “a linguagem poética que se mesclava com questões difíceis de Teologia”, as “alegorias”, “a eutrapelia” de alguns personagens, “a solução do difícil problema de irmanar o tema eucarístico com as formas do gênero dramático, o mistério da missa com o teatro” etc. (BAZZONI, 2008, p.15).

Aponta Bazzoni (2008) que esses posicionamentos da crítica remontam aos novos significados e valores que os autos sacramentais foram assumindo ao longo da história, conforme as concepções, condicionamentos e pressupostos dos leitores de cada momento social e histórico. Quando pensamos que a literatura faz emergir a possibilidade de tanto leitores quanto escritores compartilharem elementos comuns em uma determinada criação artística, aduzimos que tanto os leitores, quanto os escritores são produtores de significados, pois uma obra literária não deve ser somente analisada de forma isolada da realidade, ela deve ser analisada também sob uma perspectiva de recepção e interação com os leitores e receptores contemporâneos à sua produção.

Em sentido convergente, Antonio Regalo (2000) aponta que, no século XVII, o perfil do receptor das obras de ficção era um homem tipicamente católico e absolutista. Assim, podemos deduzir que um perfil de homem letrado e culto na época de Calderón lograva compreender as variações formais de estilos literários, a obediência ou não do decoro, a

observância dos princípios de verossimilhança e necessidade, o uso dos paradoxos, metáforas e alegorias. Por outro lado, o público não culto ou vulgar, mesmo sem compreender os artifícios utilizados pelos escritores, aprenderia com o espetáculo, pois as representações possuíam uma finalidade pedagógica e também se configuravam como uma atividade prazerosa e de fruição. Na atualidade, devido às transformações históricas, sociais e econômicas, somos levados a ler os textos clássicos e barrocos com uma ótica moderna e distorcida dos destinatários do século XVII, época de Calderón de la Barca.

Bazzoni (2008) observa que Calderón viveu por muitos anos, passando pelos reinados de Felipe III, Felipe IV e Carlos II. O autor vivenciou o período de glória e de decadência do império espanhol, da crença e da descrença religiosas instauradas pela Reforma e Contra-Reforma – período este que ficou conhecido pela devastadora Guerra dos Trinta Anos, denominação genérica de uma série de guerras que diversas nações europeias travaram entre si a partir de 1618, sucedidas também na Espanha. Conforme Ramón (1996), acredita-se que Calderón, devido a sua extensa formação teológica e acadêmica, era um exímio pesquisador da teologia moral e dogmática. Era um leitor assíduo do poeta latino Ovídio. Aos trinta e sete anos, Calderón recebeu a Ordem de Santiago, e mais adiante, aos cinquenta e um anos de idade, recebeu o título de sacerdote real da coroa espanhola.

Com sua ampla formação acadêmica e eclesiástica, Calderón mescla em suas obras a cultura popular, herdada, principalmente, dos povos da Idade Média, e o classicismo da tradição literária greco-latina. O teatro de Calderón transita entre peças de conteúdos e temas trágicos, como *La vida es sueño* e *El médico de su honra*, por temas que revelam e põem em destaque a sociedade espanhola do século XVII e seus costumes, como *La dama duende* e, autos sacramentais, como *El gran teatro del mundo* (2009). As peças citadas, apesar de possuírem fios condutores diversos, apresentam teores teológico e cristão tão inatos às obras de Calderón. Nesta perspectiva, Diez Echarri e Franquesa (1982) afirmam que Calderón não somente usa o drama religioso com finalidades apologéticas, usa também como um meio de tecer polêmicas. Nesse sentido, aduzem Echarri e Franquesa:

Desde las tablas sus personajes, más que dialogar, razonan y demuestran. El mundo para él se divide, bajo el aspecto religioso, en paganos, judíos, católicos y herejes. En el paganismo ve casi siempre una tentativa de acercarse a la verdadera religión; el judaísmo se interpreta en su más pura ortodoxia, como ley antigua, precedente de la nueva instaurada por Jesucristo; frente a los herejes se mantiene sin vacilación la verdad católica. Él puede transigir con los gentiles, con los mismos mahometanos, que pecan

por ignorancia; nunca con los reformistas, que profesan el error a las sabiendas. (ECHARRI e FRANQUESA, 1982, p.546)⁹.

Calderón era, por excelência, um exímio católico, no entanto, da mesma maneira que Shakespeare criticou as ações da corte inglesa e elegeu como ambiente teatral a Dinamarca para a peça *Hamlet*, de forma semelhante, Calderón de la Barca situou *La vida es sueño* longe da Espanha, no Reino da Polônia. É possível observar que ambos utilizaram recursos que não expõem a integridade do autor, no entanto, ambos os dramaturgos criticavam as autoridades das suas épocas e seus respectivos poderios, gerando muitas polêmicas nos âmbitos teológico, filosófico e científico.

Acredita-se que a mescla proposta por Calderón de la Barca, do sagrado e do profano, da ciência e da espiritualidade, da fé e da razão, contém, na sua essência, as *formas* e os traços estilísticos da cultura do Barroco. O caráter heterogêneo das obras calderonianas evidencia a quebra, em parte, do classicismo da *Poética* aristotélica e, conforme Ramón (1996), Calderón refina as propostas da *Poética* lopesca como podemos observar a seguir:

El teatro de Calderón es no sólo una prolongación y una profundización de temas y de técnicas y ni una depuración de las estructuras dramáticas básicas, sino una etapa final de un proceso en la que el fenómeno teatral al que llamamos teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia. En manos de Calderón los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación el Lope y sus seguidores, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión. Si se nos permite la expresión, el ‘arte’ teatral de Lope se hace ciencia teatral en Calderón. Lo que podríamos denominar instinto e inspiración en la dramaturgia de Lope, es lógica y conciencia en la de Calderón. (RAMÓN, 1996, p.216)¹⁰.

Com base na citação em epígrafe, podemos aduzir que a obra calderoniana possui um estilo único, pois o autor engloba os mais variados temas, conteúdos e formas e que, em

⁹ “A partir dos primeiros registros, suas personagens, mais que dialogarem, raciocinam e demonstram. O mundo para ele divide-se, exceto no que se refere ao aspecto religioso, em pagãos, judeus, católicos e hereges. No paganismo, observa-se, quase sempre, uma tentativa de aproximar-se da verdadeira religião; o judaísmo pode ser interpretado em sua mais pura ortodoxia, como lei antiga, procedente da nova instaurada por Jesus Cristo; diante dos hereges mantém-se, sem vacilação, a verdade católica. Ele pode transgredir com os gentis, com os maometanos, que pecam por ignorância”. (ECHARRI e FRANQUESA, 1982, p.546. Tradução livre nossa)

¹⁰ “O teatro de Calderón não é somente uma prolongação e aprofundamento de temas e técnicas e nem uma depuração das estruturas dramáticas básicas, senão uma etapa final de um processo no que o fenômeno teatral ao que chamamos teatro nacional chega a tomar consciência de sua própria essência. Nas mãos de Calderón, os distintos procedimentos de expressão teatral, postos em circulação a partir de Lope e seus seguidores, convertem-se em um mecanismo de extraordinária precisão. Se permitem-nos a expressão, a “arte” teatral de Lope faz ciência teatral em Calderón. O que poderíamos denominar instinto e inspiração na dramaturgia de Lope é lógica e consciência na de Calderón”. (RAMÓN, 1996, p. 216. Tradução livre nossa.)

virtude de sua posição social e religiosa, o autor, em suas obras, carrega uma imensa carga religiosa, buscando nos autos sacramentais o alicerce para a composição dos mais diversos dramas, sendo eles mitológicos, alegóricos, filosóficos etc.

É imperioso observarmos que a crítica calderoniana aponta posicionamentos diversos, desde enaltecimentos à obra do espanhol a críticas que subvertem as temáticas calderonianas, devido, principalmente, à realização de análises descontextualizadas.

Adiante, apresentamos comentários acerca da cultura do barroco na Espanha, acentuando as tensões sociais e teológicas tão refletidas na poesia dramática do século XVII. Ademais, tentaremos elucidar o conceito de teatro como mundo a partir da peça calderoniana *El gran teatro del mundo*.

2.2. O Barroco na Espanha: *El gran teatro del mundo*

Consoante Francisco Maciel Silveira (1947) a palavra *barroco* é um vocábulo que servia, em sentido primário, para designar uma pérola de formato irregular e foi utilizado para expressar um movimento literário embrionário na Espanha, porém originado na Itália. Para o autor, o Barroco constitui-se como um fenômeno artístico e cultural cronologicamente delimitado e como um movimento amplamente difundido pela Europa Central. Em sua gênese, o Barroco surge em meados do século XVI, período marcado pela degeneração dos valores renascentistas e pela crise moral, espiritual e cultural instaurada na Europa. Podemos analisar que esta crise possui duas possíveis causas principais. Sob uma perspectiva, pode-se observar o desenvolvimento das ciências e seus respectivos avanços e, de outro ângulo, observa-se o retrocesso da religião. Enquanto os avanços no campo das ciências era avassalador, a escolástica ancorava-se na imobilidade e no sectarismo, de tal forma a exorbitar seus limites de simples sistema teológico e filosófico para expressar verdades científicas universais e inexoráveis.

Segundo Karl Vossler (1941), a expressão artística e literária e, especificamente, o gênero dramático, na Espanha do século XVI, surge sob uma proteção eclesiástica, em uma geração nitidamente marcada pela crise da Guerra dos Trinta Anos e pelas imposições da Reforma e Contra-Reforma. Em consequência das revoluções e dos novos ideais propagados no século XVI, pode-se deduzir, segundo as proposições de Vossler, que a arte barroca é

produzida inicialmente pela descrença dos ideais humanistas do século XVI e pelas crises sociais, econômicas e religiosas. No entanto, esse novo homem, o homem genuinamente barroco, encontra-se só e abandonado.

Desde a Alta Idade Média, perpassando a Baixa Idade Média e os séculos XV ao XVII, constata-se que a Igreja e o Estado exerceram um grande poder sobre os homens e as mulheres ocidentais, pois, mediante suas leis e dogmas, aboliram todos que não seguiram seus preceitos. A Igreja cumpria a função de mediadora entre o sagrado e o profano, entre o divino e o humano e, objetivando fortalecer seu poderio, revigorou a moral eclesiástica. O século XVII configura-se, então, como um século marcado por antinomias, pois ruía a grande cadeia do ser renascentista, que estava edificado na crença de uma sociedade hierárquica. Corroborar, neste sentido, José Antonio Maravall (1975), no livro *La cultura del barroco*, afirmando que o barroco espanhol é marcado pelas crises e tensões sociais do século XVII. O autor define o movimento da seguinte maneira:

El barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo periodo. (MARAVALL, 1975, p. 55)¹¹

Maravall afirma que a cultura do barroco é mais do que questão da religião, pois é, em essência, questão da Igreja Católica, devido a sua condição de poder monárquico absolutista. No entanto, o que representa esta cultura do barroco não é necessariamente a religião, mas o poder eclesiástico. Neste sentido, existe um poder religioso que é exercido pela Reforma e Contra-Reforma que se encontra presente em todos os âmbitos da vida nacional, sendo imprescindível a negociação dos homens com este poder. Além disso, o homem barroco predica o que é edificado no interior deste poder. É genuíno do barroco o abandono, o verdadeiro estado de prostração dos homens. Para Walter Benjamin (1990) o barroco é abandonado *per si*, ou seja, por vários séculos o homem europeu viveu sob a proteção religiosa, Deus era seu destino e, no barroco, a humanidade se encontrou unicamente só, sendo o barroco configurado como a cultura das contradições, dos conflitos, das desordens.

Segundo Roca Franquesa e Echarri (1982), durante os séculos XVI e XVII a Europa passou por diversas guerras civis violentas e o tão sonhado Novo Mundo

¹¹ “O barroco é uma cultura que consiste na resposta, aproximadamente durante o século XVII, dada pelos grupos ativos de uma sociedade que entrou em uma dura e difícil crise, relacionada com vacilações críticas na economia do mesmo período”. (MARAVALL, 1975, p. 55. Tradução livre nossa)

vivenciou a brutalidade e a ignorância dos conquistadores portugueses e espanhóis. Devido a essas guerras e incertezas, a cultura do barroco é marcada por uma visão da realidade enquanto conflito, pois o homem barroco não é simples, uniforme e reto em suas ações. Sobre isto, Francisco Maciel Silveira (1947) aduz:

A policia censória do Santo Oficio podia controlar a entrada e a divulgação dos sistemas científicos-filosóficos de Galileu, Bacon, Descartes e Cia. Mas não podia coibir, ou simplesmente fazer desaparecer do ar, o espírito que os animava e que era a mola propulsora do século, a ponto de estar presente também nas lucubrações contra-revolucionárias da Escolástica: a hipertrofia dos sentidos e da razão, postos a serviço do conhecimento.(SILVEIRA, 1947, p. 14).

Conforme a citação, observa-se que a ânsia de estabelecer um método específico para o conhecimento pode traduzir tanto os humanistas e antropocentristas do século XVI, quanto pode caracterizar os pressupostos da literatura barroca do século XVII, pois o espírito revolucionário instaurado desde os renascentistas não conseguia ser cessado pela Igreja.

No que faz referência ao teatro e à dramaturgia, Vossler (1941) assegura que, no final do século XVI, com a edificação de locais específicos para a representação, a dramaturgia e o teatro passaram a produzir recursos econômicos. Na Espanha, por exemplo, surgiram os *Corrales de comédias*, lugares onde eram apresentadas as comédias, os autos, e, de forma quase que genérica, todas as manifestações cênicas daquela época. O espaço para as representações ainda era improvisado, mas, em consequência dessa pequena estruturação, já no início do século XVII, era possível observar que o público participava assiduamente dos espetáculos. Assim, sendo o teatro uma arte apreciada por muitos, o escritor, diante dessa abertura, modificava sua atividade criativa, tentando conciliar a preferência do público às respectivas exigências das classes dominantes.

Por exemplo, no auto sacramental intitulado *El gran teatro del mundo* (edição de 2009), Calderón de la Barca evidencia a crise existencial do homem barroco. Calderón, nesta peça, afirma que o teatro se concretiza dentro do teatro, a representação dentro da representação. Para Calderón, o teatro é um mundo e os homens são os atores. Nesta perspectiva, Quevedo (1772) expressa muito bem essa ideia de teatro como mundo na seguinte citação: "La vida es una comedia; el mundo, un teatro; los hombres representantes; Dios, el autor; a Él le toca repartir los papeles, y a los hombres representarlos bien" (QUEVEDO, 1772, p. 565). Para Quevedo a vida é concebida como uma comédia, da qual só

serão representativas as boas ações, pois somente estas boas ações poderão garantir a vida após a morte aos homens. Conforme Anatol Rosenfeld (2008), essa máxima do teatro ser concebido como mundo é própria do teatro barroco espanhol. Logo, temos:

O mundo é um teatro – “el gran teatro del mundo” – cujo diretor é Deus. Na obra de Calderón toda a história, particular ou universal, mais uma vez é história sagrada. Tudo faz parte do grande processo entre Deus e o demônio, iniciado com a queda do homem e de antemão decidido no Juízo Final. Toda a vida humana é parte de um espetáculo em que “Todomundo” desempenha o papel prescrito por Deus. O homem barroco sabe que está num espetáculo, exatamente como o Crespo da peça de Calderón que no fim se dirige ao público, dizendo que aqui termina a estória e pedindo desculpas pelas deficiências. (ROSENFELD, 2008, p.60).

Consoante esta citação, Rosenfeld (2008) alega que o teatro barroco está imerso em um mundo sem substância, é como um símbolo de um mundo fugaz, pois a ilusão óptica torna-se também uma espécie de símbolo ilusório da vida profana. O teatro barroco confunde a vida com os sonhos e os enganos. Nesta perspectiva, o teatro passa a ser o grande símbolo para representar o mundo. Como mencionado, posteriormente à morte de Lope de Vega, Calderón foi dramaturgo da corte espanhola, assumindo o posto que pertencia a Lope. Calderón, ao assumir o posto, carregou consigo as formas conceituais do teatro renascentista espanhol, propagadas pelo “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” e as inovações próprias da dramaturgia barroca, evidenciadas pela identidade dialética do homem barroco. Neste sentido, Rosenfeld (2008) alega:

É de menor importância que o teatro espanhol da época se tenha mantido livre das regras e que Lope de Vega se haja gabado de fechá-las à chave quando escrevia uma peça. Deve-se, ao contrário, acentuar que, apesar do vasto mundo integrado na dramaturgia de Lope de Vega e Calderón e apesar da extrema liberdade no tratamento de lugar e tempo, há, em suas obras, uma concentração surpreendente. Neste sentido, os “autos sacramentales” de Calderón representam a glorificação e o aperfeiçoamento máximos do mistério medieval, no sentido estético. Em condensação alegórica extraordinária, apresentam a visão universal do drama medieval, mormente, não só no sentido profundo, mas também na amplitude do material absorvido, o caráter épico ao fundir no seu ritual cênico denso o Velho e o Novo Testamento, lendas, sagas, histórias, símbolos e parábolas e mesmo temas da mitologia antiga. (ROSENFELD, 2008, p.61).

Rosenfeld (2008) faz referência às influências da cultura e da literatura medieval nas obras calderonianas, notadamente demarcadas pelo aprimoramento dos mistérios e moralidades medievais, dramatizando temas das Escrituras Sagradas através da condensação

alegórica. Além disso, as manifestações artísticas do teatro barroco espanhol, em um primeiro plano, denotam aguda consciência de que são um meio de ciência da realidade e, em um segundo plano, afirmam que os artifícios para acessar a realidade revelam progresso no sentido da tentativa de maior desvelamento do real. Baltasar Gracián, no livro *Agudeza y arte de ingenio* (1642), comenta que, no âmbito literário, duas vertentes fundamentadoras do estilo barroco lhe ressaltam o anseio gnosiológico. Respectivamente, são elas: o *engenho* e o *conceito*, que estão diretamente vinculadas a um método e, portanto, à razão. (O termo gnosiologia, conforme Ferrater Mora (1978) está relacionado à teoria do conhecimento e é aqui usado no mesmo sentido de epistemologia).

Para Gracián, a literatura barroca, como meio de conhecimento da realidade, há de exigir dos artistas sentidos e razões aguçados até a exaustão, além de uma linguagem capaz de traduzir as analogias, os contrastes e, sobretudo, as analogias nos contrastes. Neste sentido, duas figuras, em especial, traduzem essa hipertrofia dos sentidos e da razão na literatura e na arte barrocas: a metáfora e o oxímoro. Através dessa compreensão, podemos dizer que o barroco espanhol confirma a eterna busca da semelhança em coisas dessemelhantes, ou seja, a metáfora, mercê de seu procedimento construtivo, denuncia, no ponto de interseção que aproxima dois entes, a semelhança subsistente em coisas aparentemente diferentes. O oxímoro, fundindo entes ou categorias populares, dilui as antinomias numa síntese apaziguadora.

Retomando o livro *El origen del drama barroco*, de Walter Benjamin (1990), consideramos que o autor busca no drama barroco dos dramaturgos do século XVII marcas identificadoras do uso que fazem das alegorias para enfatizar os dilaceramentos oriundos dos rompimentos do nível teológico. Logo, compreendemos que, durante a época da Contra-Reforma, o catolicismo impôs à vida profana toda a força da sua disciplina, porém, o luteranismo renuncia às boas ações, o que significa privar as ações humanas de valores, instalando-se o vazio. Benjamin, em suas análises sobre o barroco alemão, pontua que o drama do século XVII cria seus estilos dramáticos conforme a imagem medieval da melancolia. Assim, a humanidade desola-se na melancolia.

Seguindo esta linha de pensamento, acreditamos que a literatura dramática barroca é de cunho popular, cultista e conceptista, estando submetida à devoção exacerbada. Desta forma, acreditamos que os dramaturgos barrocos pretenderam a superação dos modelos tradicionais, porém de uma maneira estilística, já que imitavam os modos dos dramaturgos de outrora, recorrendo a adereços do discurso. Esta tentativa de superação foi feita mediante uma maneira formal de se pensar (conceptismo) ou conforme a representação sensível (cultismo).

Postas estas considerações sobre a cultura da literatura barroca, tecemos, a seguir, uma perspectiva histórico-literária da peça em estudo.

2.3. Perspectiva histórico-filosófico-literária de *La vida es sueño*

Fazemos neste tópico breves comentários relacionados à estrutura e à temática da peça em análise e tecemos apontamentos relacionados à data da sua publicação, bem como ao contexto histórico-filosófico-literário no qual a peça se encontra inserida.

Neste sentido, no que se refere à estrutura da obra, *La vida es sueño* divide-se em três atos ou jornadas. O primeiro ato possui oito cenas. Já o segundo contém dezenove cenas e agrega o conflito principal das personagens. E o último, o terceiro ato, possui catorze cenas e nele encontramos o desenlace do conflito. Ademais, a peça é composta por sete personagens principais, sendo eles: Basílio (rei da Polônia), Segismundo (príncipe), Astolfo (Duque de Moscovia), Clotaldo (o velho), Clarín (o gracioso), Estrella (infanta) e Rosaura (dama). Além dessas personagens principais, colaboram para a elaboração e o desenvolvimento da peça as respectivas personagens secundárias: soldados, guardas, músicos, acompanhamentos, criados e damas. No que se refere à ambientação, os atos da obra se sucedem em três espaços distintos: na corte da Polônia, em uma fortaleza distante e no campo.

Como temática principal, a obra *La Vida es Sueño* versa sobre o infortúnio entre o rei da Polônia, *Basílio*, e o seu filho, o príncipe *Segismundo*. O príncipe, desde seu nascimento, assim como a personagem clássica de Sófocles, *Édipo Rei*, foi condenado a um destino trágico. Quando seu pai *Basílio* contemplava as estrelas, tarefa de que gostava muito e, mais que isso, uma tarefa que concedia credibilidade a sua imagem diante da Polônia, o mesmo teve uma previsão: as estrelas mostraram que seu filho, ao nascer, condenaria o destino de sua mãe e de toda a população daquela cidade.

Nesta perspectiva, essa predestinação de *Basílio* teve ramificações quando a rainha sonhou com um monstro saindo de suas entranhas, levando o rei a tomar a decisão de trancar seu filho *Segismundo* em uma torre. Esta decisão perdurou por muitos anos. No entanto, o rei, movido pela fé cristã, repensou seus atos e quis trazê-lo para a corte com o intuito de comprovar a veracidade ou não de sua predestinação. Com essa decisão, pediu ao velho *Clotaldo* que levasse *Segismundo* para um teste na corte. Ou seja, se o príncipe se

comportasse bem, permaneceria no palácio, caso contrário, retornaria à torre. O sucedido não ocorreu bem aos olhos do rei. *Segismundo*, movido por sua subjetividade e revolta, concretizou, inicialmente, a profecia de *Basílio* e todo o efeito trágico foi desencadeado de forma inversa como veremos com mais detalhes no próximo capítulo. Ao mesmo tempo em que a obra mescla a racionalização do homem com estados de delírio, afirma os paradigmas da fé condicionada a razões políticas ou a forças maiores.

Postas estas considerações iniciais sobre a obra, analisaremos o seu contexto histórico-filosófico-literário tendo como base a edição crítica da obra *La vida es sueño* de Ciriaco Morón de 2011. Citando o professor Albert Sloman, Ciriaco Morón (2011) afirma que *La vida es sueño* foi escrita entre maio de 1634 e novembro de 1635, sendo publicada em 1636 em duas versões. No século XVII a obra passa a ser considerada uma das obras cumes do teatro espanhol, porém, sendo criticada pela própria Igreja nos séculos subsequentes, devido, principalmente, às críticas tecidas por Calderón sobre as autoridades monárquicas e cristãs, tanto em teor trágico, quanto em teor cômico. *La vida es sueño* estabelece um diálogo com a tradição literária da sua época, possuindo valores utilitários e didáticos, no entanto, nesse diálogo com a tradição literária e com a moral autorizada, tanto do ponto de vista da tradição quanto da religião, a obra subverte essa ordem, transformando em protagonistas as personagens condenadas por essa moral e transformando a moral concebida nacionalmente em um modelo ordenador de condutas paradoxalmente condenáveis.

La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca é um drama capaz de reunir muitas das características da cultura barroca e dos ideais filosóficos da época. No drama calderoniano, os aspectos considerados formais encontram-se entrelaçados à caracterização das personagens. Aduz Menéndez y Pelayo (1941), no livro *Calderón y su teatro*, que as obras de Calderón de la Barca são verdadeiramente intensas, deixando marcas explícitas sobre as temáticas que envolvem conflitos existenciais e a manifestação de Deus em todas as ações da vida humana. A dramaturgia e o teatro de Calderón de la Barca evidenciam dois estilos bem definidos, um que segue a vertente do drama de Lope de Vega e outro que tem como fio condutor os autos e as comédias de teor religioso e filosófico.

Como já mencionado, o espanhol configura-se como um dos maiores dramaturgos religiosos de todos os tempos e o grande escritor de autos sacramentais, pois era o subgênero que melhor sintetizava a doutrina da fé católica. Como as festas de *Corpus Christi* eram fundamentais para a confirmação da fé católica cristã, a Igreja se empenhava para manter seus dogmas como forma de negação ao movimento invasivo da Contra-Reforma. Percebe-se, assim, que os autos tinham como principal função referenciar a eucaristia, sendo apresentados

no dia de *Corpus Christi* nas principais regiões da Espanha. Podemos deduzir que, nos autos sacramentais, Calderón de la Barca encontrou as antíteses e as metáforas expressivas do Barroco, elementos chave para a compreensão da peça em análise.

Em um contexto barroco por excelência, *La vida es sueño* evidencia as contradições próprias de uma humanidade em conflito, pois a Espanha já não era mais uma potência na Europa devido às crises econômica e social do século XVII. Neste sentido, é cediço que, devido a estas crises, na Espanha tinha havido então um aumento significativo da pobreza e, devido à Reforma Protestante, foi notória uma autêntica crise religiosa.

La vida es sueño, conforme Antonio Regalado (2000), traduz a complexa situação conflituosa do homem barroco, pois é uma obra que debate as temáticas do humanismo ainda muito presentes na cultura do século XVII e posiciona a fragilidade humana frente às tensões sociais presentes nesta época. Para o autor, Calderón capta o emaranhado do mundo das relações sociais, dos conhecimentos científico e popular, da competência social e da consciência individual, enquanto aspiração a uma eternidade, transmitindo o sentido profundo da vida em toda sua complexidade de tensões.

Regalado (2000) afirma que, especialmente na forma dramática, Calderón consegue expressar o conflito dialético do homem barroco, entre sua consciência e Deus, imposta pelo livre arbítrio, expondo os limites em que se situa o homem, submetido às coordenadas de tempo e espaço. Para Regalado, Calderón, em *La vida es Sueño*, recria uma intriga cotidiana e já conhecida, pois o autor evidencia o mistério de cada dia, da existência humana e dos conflitos entre ciência e religião, tão representativos da cultura barroca e derivados dos conflitos medievais entre a fé e a razão. *Segismundo*, personagem central da peça em análise, configura-se como um homem *humano, demasiado humano*, conforme os novos parâmetros de herói moderno, buscando alcançar a transcendência.

Na edição crítica da obra calderoniana *El gran teatro del mundo de mundo*, de Eugenio Frutos Cortés (2009), encontra-se o resultado de uma investigação autobiográfica de Calderón e algumas ressalvas sobre o significado das obras calderonianas. Nela encontramos dados importantes, como:

La larga vida de Calderón es parca en sucesos, por su caracter concentrado y especulativo, pero rica en obras. Calderón es el dramaturgo de la Contrarreforma y del barroco español. El sentido teológico y metafísico de esta época informa todas sus obras. Como perfecto tridentino, Calderón aún la fe y la razón, de modo que el racionalismo barroco no toma en él los derroteros subjetivistas y escépticos del racionalismo europeo del XVII. Teológicamente, centra todo el dogma católico en torno de la Eucaristia, y de

ahí que sea esencial en la evolución de su pensamiento la creación de los autos sacramentales. Por eso, porque era una exigencia íntima de su espíritu, los autos alcanzan en él cimas de pensamiento y poesía. (CORTÉS, 2009, p.17)¹²

Podemos observar nas obras calderonianas uma verdadeira harmonia entre o estoicismo e o neoplatonismo e entre o aristotelismo e os acontecimentos fantásticos. Em *La vida es sueño* podemos ver o sistema barroco de ambivalências através da trajetória de *Segismundo*, pois entendemos que o caminho vital da personagem é a experiência individualizada da qual participa toda a humanidade. Através do catolicismo, *La vida es sueño* assinala o caráter nacional espanhol, devido à união do religioso e do humano, do universal e do genuinamente singular, objetivando alcançar um equilíbrio filosófico do estilo barroco.

Ciriaco Morón (2011), na sua edição crítica de *La vida es sueño*, afirma que para a compreensão da peça é necessário que os leitores ou os espectadores se situem sobre o contexto social, político, religioso, filosófico e moral do século XVII e que analisem os aspectos da estrutura dramática do texto, pois, caso contrário, os leitores ou os espectadores incorreriam em dois perigos. Conforme Ciriaco, temos:

Nuestra tendencia a buscar el sentido de la obra debe guardarse de dos peligros: uno es el alegorismo, la reducción de la obra de arte a las ideas filosóficas del autor. Sin exponer esas ideas no entendemos el texto, pero la obra es arte porque su autor supo darles una expresión que los filósofos no les dieron. Nuestro análisis del sentido no puede perder de vista la estructura visible del drama. Por eso, después de todo estudio y análisis, el secreto se da en la lectura superficial, en el acto de leer o de ver la presentación con todo el movimiento y dramatismo incrustado en el texto. El segundo peligro es buscar sólo un sentido y caer en falacias como “la interpretación moral”, “la interpretación política” o la “interpretación teológica”. Para Calderón – y para este editor – estos repartimientos no tienen sentido. La moral es una parte de la teología y la política es parte de una moral. Una interpretación de *La vida es sueño* que aspire a enriquecer nuestra inteligencia, debe presentar las tres facetas como simples aspectos documentables de la obra teatral. (MORÓN, 2011, p.54-55.)¹³

¹² “A longa vida de Calderón é repleta de sucessos, por seu caráter concentrado e especulativo, mas rica em obras. Calderón é o dramaturgo da Contra- Reforma e do barroco espanhol. O sentido teológico e metafísico desta época informa todas suas obras. Como perfeito tridentista, Calderón une a fé e a razão, de modo que o racionalismo barroco não toma nele os sentidos subjetivistas e acéticos do racionalismo europeu do XVII. Teologicamente, centra todo o dogma católico em torno da Eucaristia, e daí que seja essencial na revolução de seu pensamento a criação dos autos sacramentais. Por isso, porque era uma exigência íntima de seu espírito, os autos alcançam nele ápices de pensamento e poesia”. (CORTÉS, 2009, p.17. Tradução livre nossa)

¹³ “Nossa tendência a buscar o sentido da obra deve se guardar de dois perigos: um é a alegoria, a redução da obra de arte às ideias filosóficas do autor. Sem expor essas ideias não entendemos o texto, mas a obra é arte porque seu autor soube lhe dar uma expressão que os filósofos não lhes deram. Nossa análise do sentido não pode perder de vista a estrutura visível do drama. Por isso, depois de todo o estudo e análise, o segredo se dá

Ademais, de acordo com Ciriaco Morón (2011), *La vida es sueño* não retrata apenas os aspectos sociais, morais, teológicos e políticos tão presentes na literatura barroca, mas também questiona sobre o sentido onírico da vida, pois, para Calderón de la Barca, a vida é sonho e a vida não é sonho. Dessa forma, Calderón questiona entre o que é verdade e o que é sonho, através da fé em dois parâmetros. O primeiro parâmetro está baseado na fé norteadada pelos paradigmas científicos e astrológicos. O segundo, de outra maneira, está baseado em uma crença católica de livre arbítrio. Ambas as crenças são sagradas e obedecem a uma estrutura ritualístico-simbólica, como aduz Peter Szondi (2004) na sua análise de *La vida es sueño* no livro *Ensaio sobre o trágico*:

Como a religião católica ensina a liberdade da vontade, a ação de Sigismund não pode estar previamente determinada. Mas, mesmo ao pensar na vontade livre de seu filho agir conforme lhe pareça certo Basilius não pode esquecer o infortúnio profetizado pelas estrelas, que seria causado pelas mãos de Segismund. Por isto, assim como Laio, Basílio tenta evitar o que foi previsto; considera-o simplesmente como um perigo, e não como um acontecimento futuro que na verdade é. (SZONDI, 2004, p. 97)

Szondi (2004) aduz que as personagens de *La vida es sueño* passam de uma instância de alto índice subjetivo, para uma subjetividade menor, porém presente. Calderón questiona os valores sociais e a desmistificação de uma crença pagã e científica para uma crença essencialmente católica e cristã. Consoante Szondi (2004), os conflitos das personagens de *La vida es sueño* adquirem significados quando relacionados ao ambiente histórico ao qual pertencem, pois os protagonistas tiveram um destino assegurado pela religião católica. Ademais, nesta análise, Szondi afirma que a influência de Sófocles em Calderón de La Barca é perceptível ao investigar as peças *Édipo Rei* e *La vida es sueño*, porém acentua que os objetivos de ambas as obras eram distintos, inclusive porque *Édipo* foi escrito no século V a.C. e *La vida es sueño* no século XVII d. C.. Szondi afirma que a personagem de Édipo corresponde com Basílio, como também é possível observar a correspondência do trágico entre Segismundo e Édipo. Muitas substituições foram realizadas e atualizadas segundo o período histórico ao qual pertence o drama de Calderón, como podemos constatar pelos argumentos de Szondi:

na leitura superficial, no ato de ler ou de ver a representação com todo o movimento e dramatização incrustada no texto. O segundo perigo é buscar somente um sentido e cair em falácias como “a interpretação moral”, “a interpretação política” ou a “interpretação teológica”. Para Calderón – e para este editor – estas repartições não tem sentido. A moral é uma parte da teologia e a política é parte de uma moral. Uma interpretação de *A vida é sonho* que aspire enriquecer nossa inteligência, deve apresentar três facetas como simples documentos da obra teatral”. (MORÓN, 2011, p.54-55. Tradução livre nossa)

Mas a transformação pela qual o tema passa no drama católico é comprovada pelo enfraquecimento da profecia. O incesto é substituído pela morte da mãe. (Embora Segismundo seja o causador dessa morte, por seu nascimento, ele continua sendo um acontecimento natural, enquanto a união incestuosa de Édipo, mesmo que ele não tenha conhecimento dela, realiza-se como um ato seu.) E o assassinato do pai é substituído por uma insurreição militar que, assim como a morte da mãe, remete a um contexto mais geral e ultrapassa o destino individual: neste caso em vez de natureza, esse contexto é a história. (SZONDI, 2004, p. 95)

Percebemos, mediante esta citação, que a tragicidade no contexto cristão não é amenizada, pelo contrário, vemos uma perturbação psicológica intensa nas personagens, pois o sonho e a ciência, ao se complementarem, entram em contradição com o cristianismo, pois o mundo verdadeiro para Basílio era aquele em que seu saber astronômico era inabalável. Sua profecia era o mundo real para todos daquele reino e, mais que isso, a credibilidade do rei se devia a este saber. Além disso, Segismundo já não conseguia distinguir o sonho da realidade, pois estava sob o efeito de alucinógenos.

La vida es sueño é uma obra inserida em uma cultura fortemente marcada pela dúvida e pelos paradigmas cristãos, pois a Igreja nos séculos XVI e XVII exerceu um papel fundamental na constituição moral do Estado. Aduzimos, neste sentido, que, por fatores diretos, Calderón de la Barca reafirma essas tensões filosóficas e teológicas, para enfatizar as dúvidas que afligiam os homens durante o século XVII. Além disso, depreende-se, em razão da estrutura da peça, que a mesma está correlacionada a fatores subjetivos e objetivos, decorrentes da existência do caráter filosófico da obra. *La Vida es Sueño* é uma obra que mescla elementos típicos do teatro barroco, como o sonho, a predestinação, a liberdade, as crenças pagã e cristã, entre outros.

Segundo Mircea Eliade (2001), a experiência do sagrado não é em si *religiosa*, ou seja, ela depende da intuição, pois se configura como um elemento *interno*. Basílio, ao acreditar em uma concepção pagã (pagã para o cristianismo), preocupa-se com o destino do seu reino e, por conseguinte, vivencia uma experiência religiosa, sagrada. Logo, a profecia das estrelas representa para Basílio uma experiência sagrada e o mito dá sentido a uma realidade.

Neste sentido, a profecia que anuncia a morte da rainha e o medo no nascimento do príncipe tirano confere credibilidade à ciência astronômica do rei, revelando uma sacralidade absoluta, pois para o *homo religiosus*, o sagrado, o mito, é o real, o verdadeiro. Dessa forma, ao repensar seus atos, coloca em *dúvida* a antiga profecia das estrelas. Consonante Peter Szondi, temos:

E a princípio as alterações exigidas pela fé cristã, em vez de amenizarem a tragicidade antiga, apenas suscitam novos momentos trágicos. O primeiro deles aparece precisamente na predição do infortúnio. A profecia, aqui, não segue mais a forma geral do oráculo, mas se dá por meio de duas fontes que se contradizem: o sonho e a ciência. Remete, assim, a uma divergência na natureza do homem, que põe em questão a sua totalidade. Por um lado, antes mesmo do parto a rainha vê em sonho um monstro de forma humana que causa sua morte; por outro, o saber astrológico do rei, ao qual ele deve sua grande reputação e como que um domínio sobre o tempo anuncia-lhe o ultraje que sofrerá um dia por parte de seu filho. (SZONDI, 2004, p. 96)

Podemos observar que as alterações impostas pelo contexto cristão acentuam novos momentos trágicos, não amenizando a tragicidade. Calderón escreve uma *tragédia moderna* com final feliz, mas pontua novos problemas devido a uma crença católica cristã.

A popularidade de *La vida es sueño* nos mais variados teatros do mundo se deve ao caráter histórico e filosófico da peça, nitidamente observados através dos questionamentos existenciais, sociais, políticos e religiosos presentes na obra. *La vida es sueño* questiona as autoridades monárquicas da sua época, o conflito do homem barroco entre ciência e religião, entre o sagrado e o profano, além de discutir sobre o preconceito aos estrangeiros, tema ainda tão presente, moderno e contraditório. *La vida es sueño* engloba tanto valores sociais quanto individuais. Ao mesmo tempo em que a obra mescla a racionalização do homem com estados de delírio, afirma os paradigmas da fé condicionada a razões políticas ou a forças maiores.

Concebemos que *La vida es sueño* é um exemplo clássico do conflito do homem barroco, configurando-se como uma obra constituída por princípios que norteiam a dramaturgia moderna, propondo conceitos filosóficos do homem cristão. No próximo capítulo analisamos a forma dramática da peça, tendo como base os elementos formais sobre o drama relatados no Capítulo I deste trabalho e as considerações sobre Calderón e o teatro espanhol do século XVII.

*Para os infelizes
até o mérito é faca,
pois quem se prejudica com o saber,
é homicida de si mesmo!*
Calderón de la Barca

CAPÍTULO 3

A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO EM *LA VIDA ES SUEÑO*

La vida es sueño é uma peça que reúne tanto elementos clássicos da tradição dramática greco-latina quanto elementos barrocos próprios da liberdade e subjetividade de suas personagens. A peça tem como eixo principal as indagações do príncipe Segismundo, protagonista da trama, que, através dos seus solilóquios, questiona e duvida da realidade aparentemente concreta do mundo e das coisas que o circundam. O príncipe Segismundo, mediante estados de delírio, de sonho e de realidade, problematiza, principalmente questões referentes à relatividade do espaço e do tempo, da ciência e da fé. A peça desenvolve-se problematizando a ideia da liberdade *versus* a ideia da predestinação. Segismundo luta contra seu destino desde o nascimento e carrega consigo o fardo de vir a ser um provável rei tirano.

Podemos dizer que a peça configura-se como um drama filosófico e histórico do século XVII, pois evidencia princípios morais de uma nação e reflete toda a inquietude do espírito barroco europeu e, mais especificamente, do espírito espanhol da época. O confronto entre a predestinação e o livre arbítrio na obra *La vida es sueño* está diretamente relacionado à decadência do homem renascentista do século XVI e às dúvidas do homem barroco diante da fé e da razão, da ciência e da religião.

Como relatado nos capítulos anteriores dessa dissertação, Calderón toma como modelo de composição dramática preceitos afirmados por Lope de Vega, no entanto, atribui uma carga mais filosófica a seus dramas em virtude da mescla entre o conceptismo e o culteranismo, que são dois estilos literários notadamente utilizados por diversos autores barrocos na Espanha do século XVII. Assim, analisamos neste terceiro capítulo os elementos da Poética da tragédia na obra *La vida es sueño* via autores ocidentais, como Aristóteles, Horácio, Lope de Vega e Hegel, como também analisamos os aspectos filosóficos e históricos

apontados no segundo capítulo mediante a teorização de diversos autores espanhóis e da literatura barroca de uma forma mais geral.

Faremos, inicialmente, uma investigação sobre a estrutura da peça e sobre a caracterização das personagens. Na sequência, analisamos diversos conceitos relacionados à Poética da tragédia discutidos nos capítulos anteriores da dissertação, como a composição da ação dramática, as unidades de ação, de tempo e de espaço, os elementos da ação trágica (*anagnorisis*, *peripeteia*, *hamartia* e *katharsis*), o conflito trágico, a mescla do trágico com o cômico e, por fim, investigamos, em uma perspectiva histórico-filosófica, a concepção de teatro como mundo e de vida como sonho.

3.1. A estrutura da peça e a caracterização das personagens

No que se refere à estrutura da peça e à caracterização das personagens, fizemos, em uma primeira instância, uma análise das temáticas e da estrutura dos três atos que compõem *La vida es sueño* e, segundo a aparição das personagens, traçamos os aspectos característicos destes, conforme suas respectivas ações.

A peça está dividida em três atos ou jornadas e é escrita em versos. O primeiro ato é composto por oito cenas e nele encontramos a introdução ou contextualização da trama. Já o segundo ato possui dezenove cenas por meio das quais é desenvolvido o conflito principal das personagens. O terceiro ato possui quatorze cenas e apresenta o desfecho do drama. A obra possui, no total, 3319 versos. Ciriaco Morón (2011), na edição crítica da obra *La vida es sueño*, averigua que desses 3319 versos que compõem a peça, 2943 são octossílabos e os demais são compostos em grupos com alternância de heptassílabos, hendecassílabos e oitavas reais. Consoante Morón, temos:

El predominio del octosílabo es muy claro. Si leemos la obra en una traducción comprobamos que la obra de Calderón cambia la naturaleza. Los versos largos y pausados de una traducción inglesa o alemana – no digamos si la traducción es en prosa – dilapidan la sonoridad del octosílabo español y hacen desaparecer esos momentos en que Calderón se olvida de la acción para dar pábulo a su cupiscencia del oído. La traducción nos aparta de la lengua y nos lleva al tema. Con ello, surge un drama de tipo Shakespeariano. En él la historia de Rosaura no hace nombre al drama filosófico de Segismundo, ya que su situación también es trágica, pues es doncella noble deshonrada. Ahora bien, lo característico y lo valioso del teatro español clásico radica en que es teatro en lengua y verso españoles. La sonoridad del

octasílabo hace que el elemento poético se haga sustantivo. (MORÓN¹⁴, 2011, p. 46-47)¹⁵

Morón afirma que um dos aspectos característicos do drama calderoniano é a sonoridade. Logo, segundo o autor, uma tradução da obra provavelmente não produziria o efeito do texto original escrito em espanhol. Neste sentido, o teatro do século de ouro espanhol, segundo Morón, além de ser reconhecido como bastante visual e imagético, é um teatro sonoro.

Através desta investigação da estrutura da peça, podemos dizer que a mesma obedece à divisão moderna do drama, em consonância com as teorizações hegelianas e com as teorizações de Lope de Vega já discutidas no primeiro capítulo dessa dissertação. Neste sentido, afirmamos que esta constituição está conforme a teorização de Hegel (2010) pois, em sua *Estética*, ele aduz que o drama moderno encontra-se dividido em três partes significativas que são, respectivamente, o nascimento do conflito, o conflito e o desenlace. Ademais, Lope de Vega (2002), em *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo*, também propõe a divisão do drama em introdução, conflito e desfecho.

La vida es sueño é uma peça composta por sete personagens principais, sendo elas: Basílio (rei da Polônia), Segismundo (príncipe), Astolfo (duque de Moscovia), Clotaldo (o velho), Clarín (o gracioso), Estrella (infanta) e Rosaura (dama). Além dessas personagens principais, a peça possui soldados, guardas, músicos, acompanhamentos, criados e damas como personagens secundárias.

Tecendo, inicialmente, um pequeno resumo dos principais acontecimentos da peça, temos que *La vida es sueño* versa a trajetória de Segismundo, príncipe da Polônia, que desde seu nascimento viveu acorrentado em uma torre. Longe de todos, Segismundo não tinha contato com humanos, exceto com Clotaldo, seu preceptor. Basílio, pai de Segismundo, rei da Polônia e conhecedor de astrologia, decidiu aprisionar seu filho, na tentativa de evitar o cumprimento dos maus augúrios que lhe foram anunciados pelas estrelas, caso Segismundo se

¹⁴ Ciriaco MORÓN. *Edición crítica de La vida es sueño*. 2011.

¹⁵ “A prevalência do octasílabo é muito clara. Se lermos a obra sob um controle de uma tradução comprovamos que a obra de Calderón muda a natureza. Os longos versos e pausados de uma tradução inglesa ou alemã – não digamos se a tradução é em prosa – perdem a sonoridade do octasílabo espanhol e fazem desaparecer esses momentos em que Calderón se esquece da ação para dar sustentação a sua cupiscencia do ouvido. Calderón para alimentar o seu ouvido. A tradução nos distancia da língua e nos leva ao tema. Com isso, surge um drama do tipo de Shakespeare. Nele a história de Rosaura não se distancia do drama filosófico de Segismundo, já que sua situação também é trágica, pois é donzela nobre desonrada. Agora bem, o característico e o valioso teatro clássico espanhol radica em que é teatro em língua e versos espanhóis. A sonoridade do octasílabo faz que o elemento poético se faz substantivo”. (MORÓN, 2011, p. 46-47. Tradução livre nossa.)

tornasse rei. Assim, ao nascer, Segismundo confirma parte desta profecia, pois a rainha morre ao lhe dar a luz, dando indícios dos maus presságios que rondavam o reino da Polônia, corroborando as vidências.

La vida es sueño é iniciada com Segismundo acorrentado como uma fera em seu cativeiro, queixando-se e maldizendo sua existência. Basílio, por sua vez, repleto de dúvidas e questionamentos provindos de seus conhecimentos sobre astrologia e de sua fé cristã, decide dar uma oportunidade a Segismundo, com o objetivo de testar a veracidade da profecia. Para isto, ordena que o levem ao palácio sob o efeito de narcóticos, para que Segismundo acredite que a sua estadia na corte não havia passado tão somente de um sonho. Neste sentido, quando Segismundo acorda, vê-se em um palácio, rodeado de objetos majestosos e de centenas de criados, como se fosse um príncipe, o que faz com que não entenda nada do que estava acontecendo.

Clotaldo, preceptor de Segismundo, é a personagem que se encarrega de revelar, por ordens do rei Basílio, sua verdadeira origem, contando sua condição de herdeiro legítimo do trono da Polônia. Segismundo, ao descobrir sua ascendência nobre, revolta-se, comportando-se como um príncipe cruel. Em decorrência dessa revelação e com toda sua fúria e soberba, Segismundo mata um criado da corte, por acreditar que o mesmo havia lhe ofendido. Basílio fica horrorizado com as atitudes do filho, decidindo narcotizá-lo novamente e ordenando que o acorrentem em sua antiga prisão, pois seu ato lhe dá a certeza da revelação das predições, contradizendo sua fé cristã. Ao acordar, sem os efeitos dos narcóticos, Segismundo vê-se novamente acorrentado e acredita que tudo havia sido um sonho.

Esse acontecimento foi de certa forma confortável ao rei, pois assim confirmava o acerto das predições, mostrando à corte que os seus conhecimentos de astrologia eram infalíveis. Junto a isto, havia como pretexto a sua fé cristã que deveria ser respeitada, não permitindo pecados, como o assassinato em vão de um servo do palácio. Desta forma, o rei segue convicto e convincente de seus conhecimentos científicos e mostrando a si mesmo que continua um fiel seguidor dos preceitos cristãos, justificando a sua atitude de mantê-lo no calabouço.

No entanto, já no último ato da peça, a população da Polônia, ao ter ciência da existência de um legítimo herdeiro, luta em favor de Segismundo, pois não aceitam Astolfo como futuro rei da Polônia, devido a sua condição de estrangeiro. Os soldados vão à busca de Segismundo e o libertam da torre, vencendo a batalha contra o rei Basílio. O rei, já vencido, ajoelha-se aos pés de Segismundo e perde perdão pelos seus atos. Segismundo, ao ver o pai naquelas condições, mostra-se humilde e perdoa seu pai como um legítimo nobre e verdadeiro

cristão. Com a atitude do novo rei, ele demonstra a falibilidade da ciência, a astrologia, mostrando o erro das predições, e mostra ser tão razoável e fiel cristão quanto o seu pai, quando o perdoa.

Assim, observamos que a peça problematiza as ideias de liberdade e de predestinação, confrontando-as, como também questiona os princípios da fé e a certeza da ciência. Nesse sentido, postas essas considerações sobre os principais acontecimentos de *La vida es sueño*, faremos uma análise de cada ato da peça e, como já pontuado, uma análise das personagens, conforme sua respectiva aparição.

No primeiro ato da peça, podemos constatar que Rosaura e Clarín são as primeiras personagens a entrar em cena. A obra inicia-se com a chegada dramática de Rosaura e de Clarín em um lugar distante e sinistro. Rosaura, por sua vez, encontra-se disfarçada de homem ao entrar na Polônia, tendo como principal objetivo demonstrar sua ascendência nobre para Astolfo, este que havia lhe abandonado. A entrada de Rosaura é marcada pelo seguinte excerto:

ROSAURA. Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿adónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
(LA BARCA, 2011, p. 81).¹⁶

Verificamos que a entrada de Rosaura não se dá de uma forma tranquila. Esta personagem, travestida de homem, ao invadir a Polônia, diz:

ROSAURA. Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas,
e apenas llega, cuando llega a penas.
Bien mi suerte ló dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?
(LA BARCA, 2011, p. 82).¹⁷

¹⁶ “ROSAURA – Ah, centauro violento / que correste parelhas com o vento! / Já que por estas penhas / te enfureces, arrastas e despenhas / fica-te neste monte / que eu seguirei sem ti a minha sorte!” (LA BARCA, 2007, p. 38)

Constatamos através destas citações que a forma como o vento comporta-se, como uma espécie de vento tempestuoso, permite-nos compreender o caráter dramático da peça, sendo isto perceptível desde as falas mais profundas das personagens, até através dos aspectos sonoros, físicos e sinestésicos da obra. Também é importante destacar, observando esta última citação, que Rosaura problematiza a situação dos estrangeiros na Polônia, afirmando que com sangue marcam sua entrada. Isto nos remete ao modo como os países europeus recebiam as pessoas oriundas de outras nações no século XVII.

Segundo Ciriaco Morón (2011), Rosaura é configurada como a principal personagem feminina da trama. Ela é uma espécie de amazona, sendo capaz de enfrentar quaisquer obstáculos para recuperar sua honra. Juntamente com Segismundo, ela impede o casamento de Astolfo com Estrella, anulando, assim, a possibilidade de Astolfo tornar-se rei da Polônia. Rosaura vai à Polônia na tentativa de recuperar sua honra, já que Astolfo, seu antigo noivo, ao duvidar da sua ascendência nobre, foge para esse país a fim de casar-se com Estrella. Ao chegar à corte do rei Basílio, Rosaura oculta sua ascendência nobre, aceitando a condição de criada de Estrella, para que possa permanecer no país.

No decorrer da peça, Rosaura descobre ser filha de Clotaldo, mas somente revela sua identidade ao final da trama. Ao ser revelada sua ascendência nobre, casa-se com Astolfo, duque de Moscovia. No fragmento a seguir podemos constatar algumas dessas características da personagem:

(Sale Rosaura con baquero, espada y daga.)

ROSAURA. Generoso Segismundo,
cuya majestad heroica
sale al día de sus hechos
de la noche de sus sombras; y como el mayor planeta,
que en los brazos de la aurora
se restituye luciente
a las flores y a las rosas,
y sobre mares y montes
cuando coronado asoma,
luz esparce, rayos brilla,
cumbres baña, espumas borda;
así amanezcas al mundo,
luciente sol de Polonia,
que a una mujer infelice,
que hoy a tus plantas se arroja,
ampares por ser mujer
y desdichada; dos cosas,

¹⁷ “ROSAURA – Mal, Polônia, recebes / a um estrangeiro, pois com sangue escreves / sua entrada em tuas pedras / e aterra a quem chega em tuas terras! / Bem minha sorte o diz./ Mas quando achou piedade um infeliz?” (LA BARCA, 2007, p. 38)

que para obligar a un hombre,
que de valiente blasona,
cualquiera de las dos basta,
de las dos cualquiera sobra.
(LA BARCA, 2011, p. 182)¹⁸

Neste excerto, pode-se verificar a bravura e a coragem próprias da personagem, além de sua intenção de ir à Polônia. Rosaura, em troca da ajuda de Segismundo, ajuda-o na guerra contra Basílio (esta guerra refere-se ao confronto do terceiro ato da peça.). Já Clarín, por outro lado, é apresentado como uma personagem de caráter duvidoso em seus procedimentos, no entanto, comporta-se como um exemplar servo da corte do rei Basílio.

Clarín, a segunda personagem a entrar em cena, é o acompanhante de Rosaura em todos os atos da peça. Morón (2011) também comenta sobre esta personagem:

Más que reverberaciones aún: Rosaura y Clarín han dejado su tierra para venir a buscar aventuras; ama y criado son Don Quijote y Sancho. La escena de Calderón contiene los mismos elementos (torre, caballo, encuentro de hombre y mujer, amenaza de muerte y poder civilizador de la belleza) que un pasaje de Filocolo de Boccaccio, donde se narra la historia de Flores y Blancaflor. (MORÓN¹⁹, 2011, p. 17-18)²⁰

Clarín é o gracioso da corte. Em todos os diálogos da personagem é possível observar um tom acentuadamente cômico. Mais adiante, ainda na primeira cena do primeiro ato, Rosaura e Clarín escutam os lamentos de um homem:

CLARÍN. ¡Qué es ló que escucho, cielo!
ROSAURA. Inmóvil bulto soy de fuego y hielo.
CLARÍN. Cadenita hay que suena,
 mátenme, si no es galeote en pena;
 bien mi temor lo dice.
(LA BARCA, 2011, p. 84).²¹

¹⁸ “[*Sai Rosaura com espada e adaga*]]. ROSAURA – Generoso Segismundo: / tua majestade heroica/ nasce ao dia dos seus feitos / da noite de suas sombras. / Grande amanheças ao mundo, / lúcido sol da Polônia / e a uma mulher infeliz. / Que hoje a teus pés se arroja / ampara por ser mulher / e infeliz: duas coisas / que ao homem que for valente / qualquer um basta e sobra.” (LA BARCA, 2007, p. 82)

¹⁹ Ciriaco MORÓN. *Edição crítica de La vida es sueño*. 2011.

²⁰ “Mais de reverberações ainda: Rosaura e Clarín deixaram sua terra natal para vir em busca de aventuras, ama e servo são Don Quixote e Sancho. A cena de Calderón contém os mesmos elementos (torre, cavalo, encontro de homem e mulher, ameaça de morte e poder civilizador da beleza) que uma passagem de Filocolo de Boccaccio, onde se narra a história de Flores e Blancaflor”. (MORÓN, 2011, p. 17-18. Tradução livre nossa)

²¹ “CLARIM – Que ouço? ROSAURA – Deus! Que é isso? CLARIM – Correntes? Deve ser um calabouço!” (LA BARCA, 2007, p. 39)

Neste instante, ambas as personagens aproximam-se de uma torre e escutam as desventuras de Segismundo, que, trancafiado em uma torre, lamenta sua sorte. Na segunda cena do primeiro ato, Calderón de la Barca introduz um solilóquio de Segismundo, que dá um tom dramático e melancólico à personagem. A seguir, pode-se analisar um fragmento deste solilóquio:

SEGISM. ¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 ¿qué delito cometí
 contra vosotros naciendo?
 Aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido.
 bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.
 Sólo quisiera saber,
 para apurar mis desvelos,
 dejando a una parte, cielos,
 el delito de nacer,
 ¿qué más os pude ofender
 para castigarme más?
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron,
 ¿qué privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?
 Nace el ave y, con las galas
 que le dan belleza suma,
 apenas es flor de pluma
 o ramillete con alas
 cuando las etéreas salas
 corta con velocidad,
 negándose a la piedad
 del nido que deja en calma,
 ¿y teniendo yo más alma
 tengo menos libertad?
 Nace el bruto y, con la piel
 que dibujan manchas bellas,
 apenas signo es de estrellas,
 gracias al docto pincel
 cuando, atrevido y crüel,
 la humana necesidad
 le enseña a tener crueldad,
 monstruo de su laberinto,
 ¿y yo, con mejor instinto,
 tengo menos libertad?
 Nace el pez, que no respira,
 aborto de ovas y lamas,
 y apenas bajel de escamas
 sobre las ondas se mira

cuando a todas partes gira,
 midiendo la inmensidad
 de tanta capacidad
 como le da el centro frío,
 ¿y yo, con más albedrío,
 tengo menos libertad?
 Nace el arroyo, culebra
 que entre flores se desata,
 y apenas, sierpe de plata,
 entre las flores se quiebra
 cuando músico celebra
 de los cielos la piedad,
 que le dan con majestad
 el campo abierto a su huida,
 ¿y teniendo yo más vida
 tengo menos libertad?
 En llegando a esta pasión,
 un volcán, un Etna hecho,
 quisiera sacar del pecho
 pedazos del corazón.
 ¿Qué ley, justicia, o razón
 negar a los hombres sabe
 privilegio tan suave,
 excepción tan principal,
 que Dios le ha dado a un cristal,
 a un pez, a un bruto y a un ave?

(LA BARCA, 2011, p. 86-88).²²

Esta aparição inicial de Segismundo mostra ao leitor uma perturbação psicológica e alguns fatores que transformaram a personagem central da peça em um ser condenado por seu próprio nascimento. Segismundo é, assim, uma espécie de homem e de fera. Ele é o principal herdeiro do rei da Polônia. Basílio, rei da Polônia, pai de Segismundo, aprisionou seu filho em uma torre para proteger o reino de maus presságios.

²² “SEGISMUNDO – Ai, mísero de mim! Aí infeliz! / Descobrir, oh Deus, pretendo, / já que me tratas assim / que delito cometi / fatal, contra ti, nascendo. / Mas eu nasci, e compreendo / que o crime foi cometido / pois o delito maior / do homem é ter nascido. / Só queria saber / se em algo mais te ofendi / para me castigares mais. / Não nasceram os demais? / Então, se os outros nasceram / que privilegio tiveram? / Que eu não tive jamais? / Nasce o pássaro dourado, / joia de tanta beleza / e é flor de pluma e riqueza / ou bem ramalhete alado / quando o céu desanuviado / corta com velocidade / negando-se a piedade / do ninho que deixa em calma: / e por que, tendo mais alma, / tenho menos liberdade? / Nasce a fera, e muito cedo / a humana necessidade / ensina-lhe a crueldade, / monstro de seu labirinto; / e eu, com melhor instinto / tenho menos liberdade? / Nasce o peixe e não respira, / aborto de ovas e lamas, / é apenas barco de escamas / quando nas ondas se mira / e por toda parte gira / medindo a imensidade / de sua capacidade; / tanto lhe dá sul ou norte. / E eu que sei da minha sorte / tenho menos liberdade? / Nasce o regato, serpente / que entre flores se desata / e como cobra de prata / entre as flores se distende / celebrando a majestade / do campo aberto à fugida. / Por que eu, tendo mais vida / tenho menos liberdade? / Em chegando a esta paixão / num vulcão todo transfeito, quisera arrancar do peito / pedaços do coração; / que lei, justiça ou razão / recusar aos homens sabe / privilegio tão suave / licença tão essencial / dada por Deus ao cristal, / a um peixe, a um bruto e a uma ave?” (LA BARCA, 2007, p. 39-41)

Quando Segismundo nasceu, as estrelas revelaram para Basílio que Segismundo seria um rei tirano e renegaria seu próprio pai. Além desse prenúncio, ainda quando estava grávida, a rainha sonhou com um monstro saindo de suas entranhas. Como a primeira parte da profecia havia se concretizado, pois a rainha morreu no parto de Segismundo, o rei enclausurou o filho, levando-o para uma torre distante.

Na terceira e quarta cenas do primeiro ato, Segismundo continua com seus lamentos e, ao descobrir a presença de Rosaura, tenta matá-la. Porém, neste exato momento, chega Clotaldo, uma nova personagem. Clotaldo é o preceptor de Segismundo que, ao reconhecer Rosaura como sua filha abandonada, protege-a de Segismundo e acolhe-a no palácio. Na quarta cena do primeiro ato, Clotaldo reconhece Rosaura como sua filha por meio de uma espada que fora dada por ele a sua mãe em um passado remoto. No excerto abaixo podemos constatar o conflito de Clotaldo ao tentar ajudar sua filha Rosaura, reconhecendo os perigos de abrigar um estrangeiro no palácio e infringir as ordens do rei Basílio:

CLOTALDO. [...] Venid conmigo, extranjeros;
no temáis, no, de que os falte
compañia en las desdichas;
pues en duda semejante
de vivir o de morir,
no sé cuales son más grandes.
(LA BARCA, 2011, p. 99)²³

Somente Clotaldo, por sua condição de instrutor de Segismundo na torre, também o único a conhecer o segredo do rei Basílio, é que pode ver o príncipe recluso na torre. Ele ensinou a Segismundo seus valores e crenças. Também pode notar-se que Clotaldo, personagem anciã, é detentor de sabedoria.

Na quinta cena do primeiro ato, aparecem duas novas personagens, Astolfo e Estrella. Ambos são candidatos à sucessão do rei Basílio. Astolfo é o duque de Moscovia e também primo de Estrella. Já Estrella é infanta da corte do rei Basílio e, para ascender ao trono, aceita casar-se com Astolfo. Ciriaco Morón (2011) caracteriza as personagens da seguinte forma:

Astolfo y Estrella no tienen carácter propiamente dicho; son un príncipe y una princesa de comedia barroca: sin ignorar su función secundaria en el drama, su papel es más bien el papel de los bellísimos versos de que traen lleno su pecho. Prescindiendo de su carácter de príncipes, son ante todo el

²³ “CLOTALDO.[...] Venha comigo, estrangeiros; / não temais, não, de que falte / companhia nos momentos difíceis; / pois em dúvida semelhante / de viver ou de morrer, / não sei quais são maiores”. (LA BARCA, 2011, p. 99. Tradução livre nossa)

galán y la dama exigidos por la estrutura del género comedia en que está escribiendo Calderón. Astolfo viene de Moscovia; la princesa no sabemos de dónde viene; Basilio la saluda como si no la hubiera visto en largo tiempo y como si el encuentro fuera el primero después de un largo viaje. Pero lo importante es que estos príncipes, él con ejército de soldados y ella con ejército de damas, se juntan en el escenario a caracterizar con versos apasionados al galán y con versos lentos y moderados a la hermosa doncella enamorada. El galán Astolfo es un príncipe valiente, se cubre en la corte como un grande de España; se ha desposado con Rosaura, pero no se siente obligado a cumplir su palabra, porque ella "no sabe quién es", es decir, no conoce su padre. Cuando se descubre que es hija de Clotaldo, se casa con ella. (MORÓN²⁴, 2011, p. 25)²⁵

Além dessa caracterização demarcada pelos comentários de Morón, podemos constatar que as personagens não medem esforços para alcançar o poder e ascender ao trono. Astolfo, mesmo amando Rosaura, decide casar-se com Estrella para tornar-se rei. Assim, nas três últimas cenas do primeiro ato, observa-se um diálogo entre os primos Astolfo e Estrella, sobre a possível sucessão ao trono. Calderón de la Barca, em *La vida es sueño*, questiona os poderes monárquicos e religiosos, na tentativa de promover reflexões sobre assuntos políticos, sociais e religiosos.

Ainda no primeiro ato, em um diálogo particular com Astolfo, Basílio conta sobre a sua intenção de provar a veracidade da profecia das estrelas e de trazer Segismundo ao palácio. Caso Segismundo não se comportasse bem, ele retornaria à torre e Astolfo e Estrella tornar-se-iam rei e rainha. Neste sentido, Basílio vai à torre visitar Segismundo, decidindo narcotizá-lo para testar seu comportamento no palácio e, mediante a utilização de ervas, faz com que Segismundo perpassasse os limiares entre a ficção e a realidade e, caso falhe em demonstrar virtudes, seria novamente acorrentado, levando a crer que tudo que viveu no palácio teria sido apenas um sonho. Na citação abaixo pode-se observar esse fato:

CLOTALDO.	Todo como lo mandaste queda efetuado.
BASÍLIO.	Cuenta,

²⁴ Ciriaco MORÓN. *Edición crítica de La vida es sueño*. 2011.

²⁵ “Astolfo e Estrella não tem caráter propriamente dito; são um príncipe e uma princesa de comédia barroca: sem ignorar sua função secundária no drama, seu papel é mais bem o papel dos belíssimos versos de que trazem cheio seu peito. Prescindindo de seu caráter de príncipes, são ante tudo o galã e a dama exigidos pela estrutura do gênero comédia em que está escrevendo Calderón. Astolfo vem de Moscovia; a princesa não sabemos de onde vem; Basílio a saúda como se não a tivesse visto durante um longo tempo e como se o encontro fosse o primeiro depois de uma longa viagem. No entanto, o importante é que estes príncipes, ele com o exército de soldados e ela com o exército de damas, se juntam no cenário a caracterizar com versos apaixonados ao galã e com versos lentos e moderados a formosa donzela apaixonada. O galã Astolfo é um príncipe valente, se cobre na corte com um grande de Espanha; se desposou com Rosaura, mas não sente obrigado a cumprir sua palavra, porque ela “não sabe quem é”, ou seja, não conhece seu pai. Quando descobre que é filha de Clotaldo, se casa com ela”. (MORÓN, 2011, p. 25. Tradução livre nossa)

CLOTALDO. Clotaldo, cómo pasó.
 Fue, señor, desta manera.
 Con la apacible bebida,
 que de confecciones llena
 hacer mandaste, mezclando
 la virtud de algunas yerbas
 cuyo tirano poder
 y cuya secreta fuerza
 así el humano discurso
 priva, roba y anajena,
 que deja vivo cadáver
 a un hombre, y cuya violencia,
 adormecido, le quita
 los sentidos y potencias...
 (LA BARCA, 2011, p. 117-118)²⁶

Ao final da última cena do primeiro ato, Basílio, com o sentimento de culpa e duvidando da profecia, aduz que pretende revelar para Segismundo sua ascendência nobre e contar o porquê de tê-lo aprisionado desde o seu nascimento.

Segismundo possui caracterizações diferentes ao longo da peça. No primeiro ato, apresenta-se como uma personagem agressiva, comportando-se de forma irracional e inescrupulosa. Conforme Morón (2011), temos:

Segismundo es fiera por ser contradictorio: hombre (nacido libre) preso sin culpa desde el nacimiento y heredero legítimo de un reino, que no es educado entre hombres y cortesanos. Segismundo está pintado según la dualidad escolástica natura/ars. Tiene la grandeza de alma propia de un príncipe, incluso la fortaleza física de quien debe ostentar su belleza en el campo de la batalla. Como tiene sangre real, cuando se habla de grandezas reales se levantan los espíritus dentro de él. Segismundo en la torre es una naturaleza sin la educación adecuada. (MORÓN²⁷, 2011, p. 27)²⁸

Calderón, ao propor caracterizações diferentes para a personagem, propõe reflexões acerca da predestinação, do livre-arbítrio, da razão e da emoção. O segundo ato da peça

²⁶ “CLOTALDO – Tudo foi feito conforme ordenaste! / [BASÍLIO – Conta, Clotaldo, como aconteceu.] / CLOTALDO – Com a agradável bebida que com tantas ervas mandaste preparar, desci a estreita prisão de Segismundo. A fim de que se encorajasse para a empresa que solicitas, falei com ele sobre a presteza de um águia vertiginosa que, desprezando a rosa dos ventos, passava a ser na altitude suprema do fogo um raio de pluma ou um cometa de liberdade”. (LA BARCA, 2007, p. 52)

²⁷ Ciriaco MORÓN. *Edición crítica de La vida es sueño*. 2011.

²⁸ “Segismundo é feroz por ser contraditório: Homem (nascido livre) prisioneiro, sem culpa, desde o nascimento e legítimo herdeiro de um reino, que não é educado entre homens e cortesãos. Segismundo é pintado de acordo com a dualidade escolástica natura/ars. Tem a grandeza de alma própria de um príncipe, incluso a fortaleza física de quem deve ostentar sua beleza no campo de batalha. Como tem sangue real, quando se fala de grandezas reais se levantam os espíritos dentro dele. Segismundo na torre é uma natureza sem educação adequada”. (MORÓN, 2011, p. 27. Tradução livre nossa)

inicia-se com Segismundo no palácio vislumbrado com as riquezas e maravilhas do novo ambiente. A personagem desconhecia outra realidade além da torre. Na citação a seguir, constatamos a entrada de Segismundo no palácio:

(Salen músicos cantando, y criados dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado.)²⁹

SEGISM. ¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
 ¡Válgame el cielo! ¿Qué miro?
 Con poco espanto lo admiro,
 con mucha duda lo creo.
 ¿Yo en palacios santuosos?
 ¿Yo entre telas y brocados?
 ¿Yo cercado de craidos
 tan lucidos y briosos?
 ¿Yo despertar dormir en lecho tan excelente?
 ¿Yo en medio de tanta gente que me sirva de vestir?
 Decir que sueño es engaño,
 bien sé que despierto estoy.
 ¿Yo Segismundo no soy?
 Dadme, cielos, desengaño.
 Decidme qué pudo ser
 esto que a mi fantasia
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver.
 Pero sea lo que fuere,
 ¿quién me mete en discurrir?
 Dejarme quiero servir,
 y venga lo que viniere.

(LA BARCA, 2011, p. 125)³⁰

Segismundo fica tão maravilhado com o palácio que desconfia se é sonho ou realidade o que seus olhos veem. Mais adiante, ainda no segundo ato, Clotaldo revela para Segismundo os motivos pelos quais Basílio o aprisionara na torre. Não aceitando as justificativas apresentadas, Segismundo revolta-se contra tudo e todos e começa a cometer diversos atos ilícitos no palácio. Logo no início, ele mata um servo da corte, acusando-o de traição. Ao observarem tamanha crueldade, Basílio e outros membros da corte entendem essa revolta de Segismundo como oriunda da sua condição tirânica. Assim, Basílio ordena o retorno de seu filho ao cárcere na torre.

²⁹ “(Saem músicos cantando e criados dando o que vestir a Segismundo, que sai assombrado.)” (Tradução livre nossa)

³⁰ “SEGISMUNDO – Estranho é tudo que vejo... / Tudo que sinto e respiro... / É espanto o que admiro... / é tanto que já não creio... / Eu, em telas e brocados, / eu cercado de criados, / um leito cheio de sedas / gente pronta a me vestir... / Não sonho? Ou sim? É engano. / Bem sei que estou acordado. / Eu sou Segismundo...Não? / Céu... O que é que foi mudado? / Que fez minha fantasia? / O que fizeram de mim? / Que houve enquanto eu dormia? / Isto que sou terá fim? / Não sei... Não posso saber... / Já não quero discutir... / Melhor deixar-me servir... / E seja o que há de ser”. (LA BARCA, 2007, p. 55-56)

Astolfo e Estrella ficam perplexos com o comportamento de Segismundo e acreditam mais ainda na profecia. Pode-se averiguar esse pensamento no seguinte diálogo:

(Quedan Estrella y Astolfo)³¹

ASTOLFO. ¡Qué pocas veces el hado
que dice desdichas miente,
pues es tan cierto en los males,
como dudoso en los bienes!
¡Qué buen astrólogo fuera
si siempre casos crueles
anunciara, pues no hay duda
que ellos fueran verdad siempre!
Conocerse esta experiencia
en mí y Segismundo puede,
Estrella, pues en los dos
hizo muestras diferentes.
En él previno rigores,
sorbebias, desdichas, muertes,
y en todo dijo verdad,
porque todo, al fin, sucede.
Pero en mí, que al ver, señora,
esos rayos excelentes,
de quien el sol fue una sombra
y el cielo un amargo breve,
que me previno venturas,
trofeos, aplausos, bienes,
dijo mal, y dijo bien;
pues sólo es justo que acierte
cuando amarga con favores
y ejecuta con desdenes.

ESTRELLA. No dudo que esas finezas
son verdades evidentes;
mas serán por otra dama,
cuyo retrato pendiente
trujistes al cuello cuando
llegasteis, Astolfo, a verme;
y siendo así, esos requiebros
ella sola los merece;

(LA BARCA, 2011, p. 144-145)³²

Como evidenciado, Astolfo e Estrella, ao observarem o comportamento de Segismundo no palácio, acreditando nas profecias anunciadas pelas estrelas, põem em debate

³¹ “(Ficam Estrella e Astolfo)” (Tradução livre nossa)

³² [ASTOLFO – Que poucas vezes o fado / que diz infelicidades mente, / pois é tão certo nos males, / como duvidoso nos bens! / Que bom astrólogo foi, / se sempre casos cruéis / anunciava, pois não há duvida / que eles foram verdadeiros sempre! / Conhecer esta experiência] / “Em face do que houve entre mim e Segismundo, prevejo orgulhos, infelicidades, mortes... e sei que acerto, porque tudo acabara por acontecer. No entanto, ao ver, senhora, esses olhos magníficos.... ESTRELLA – Acredito que essas finezas sejam verdadeiras, mas deve destinar-se à dama cujo retrato vi pendente no vosso peito”. (LA BARCA, 2007, p. 66)

questões relativas à ciência e à religião. As personagens pretendem ascender ao trono, sendo possível observar falhas de caráter na conduta de Astolfo.

O terceiro e último ato da peça é marcado por uma revolta popular, pois os soldados da corte da Polônia tomam conhecimento da existência de Segismundo e recusam a aceitar Astolfo como rei. Os oficiais ficam sabendo que havia uma pessoa presa no alto da torre e, mais grave ainda, que essa pessoa é o filho do rei. Astolfo, na sua condição de estrangeiro, é renegado por toda a Polônia.

Assim, os soldados decidem libertar Segismundo da torre. No entanto, de forma cômica, inicialmente ele é confundido com Clarín, que também se encontrava preso na mesma torre devido a sua posterior conduta duvidosa. Ao ser liberto, Segismundo assume o comando do exército da Polônia e Rosaura oferece apoio, pedindo-lhe que a ajude a recuperar sua honra. Neste conflito, morre Clarín. Com a morte do gracioso e, conseqüentemente, com a morte da personagem cômica da peça, podemos observar que *La vida es sueño* situa-se, neste instante, no domínio do trágico. A peça perde o caráter cômico notadamente demarcado pelas falas de Clarín. A citação adiante contém um relato do início do embate:

(Tocan y salen marchando soldados, Clarín y Segismundo vestido de pieles.)

SEGISM. Si este día me viera
Roma en los triunfos de su edad primera,
¡Oh, cuánto se alegrara
viendo lograr una ocasión tan rara
de tener una fiera
que sus grandes ejércitos rigiera,
a cuyo altivo aliento
fuera poca conquista el firmamento!
Pero el vuelo abatamos,
espíritu, no así desvanecemos
aqueste aoluso incierto,
si ha de pesarme cuando esté despierto
de haberlo conseguido
para haberlo perdido;
pues mientras menos fuere,
menos se sentirá si se perdiere.

(LA BARCA, 2011, p. 180-181)³³

Já declarado rei, Segismundo perdoa seu pai Basílio pelas atrocidades cometidas, assim como também perdoa Clotaldo, ordenando a prisão tão somente do soldado que proclamou a revolta contra seu pai.

³³ “[Tocan e saem andando soldados, Clarín e Segismundo, vestido de peles.] SEGISMUNDO – Se a Roma triunfante dos seus começos imperiais me visse nesse momento, como se alegraria por ter conseguido a fera que eu sou para dirigir seus poderosos exércitos!” (LA BARCA, 2007, p. 82)

Grato pela ajuda de Rosaura e tendo conhecimento da relação amorosa entre ela e Astolfo, ordena o casamento de ambos. Para que isto aconteça, Segismundo também ordena que Clotaldo revele ser pai de Rosaura, assegurando-lhe a sua condição de nobreza. Segismundo casa-se com Estrella e torna-se um rei justo e equilibrado.

Aduz Ciriaco Morón (2011) que Basílio é uma personagem que retrata bem as características do homem barroco. Basílio consegue retratar a decadência dos ideais renascentistas e as dúvidas que afligem o homem do século XVII. A personagem, segundo esse autor, circunda entre os limiares da ciência e da fé, duvidando dos princípios que regem a vida humana. É uma personagem que teme seu próprio destino. Na citação adiante, Basílio mostra-nos um pouco da sua personalidade:

(Suenan ruidos de armas. Salen el Rey, Clotaldo y Astolfo, huyendo.)
 BASÍLIO. ¿Hay más infeliz rey?
 Hay padre más perseguido?
 CLOTALDO. Ya tu ejército vencido
 baja sin tino ni ley.
 ASTOLFO. Los traidores vencedores quedan.
 BASÍLIO. En batallas tales
 los que vencen son leales,
 los vencidos los traidores.
 Huyamos, Clotaldo, pues,
 del cruel, del inhumano
 rigor de un hijo tirano.
 (LA BARCA, 2011, p. 194-195)³⁴

Mediante esta citação, observamos que Basílio teme a morte e lamenta a sua própria sorte. Basílio, renomado por seu conhecimento científico em astrologia, encontra-se, neste instante, abandonado pelas suas crenças e pela Polônia que tanto o admirava.

Quanto a Segismundo, como já mencionado, é uma personagem que possui caracterizações diferentes ao longo da obra. A princípio, configura-se como uma mescla entre homem e fera. Em um segundo momento, Segismundo passa a possuir um novo comportamento, negando, assim, a condição de tirano anunciada pela profecia.

Considerando a temática e a estrutura da peça, podemos dizer que o primeiro ato de *La vida es sueño* dedica-se a explicar o nascimento do conflito, o segundo apresenta o desenvolvimento do conflito e o terceiro ato dedica-se ao desenlace da trama. Assim,

³⁴ “[Soan ruidos de armas. Saen el Rey, Clotaldo y Astolfo, fugiendo.] BASÍLIO – Ai de mim, rei infeliz! / Ai de mim, pai perseguido. CLOTALDO – Teu exercito vencido / foge de inimigos vis! ASTOLFO – Os traidores triunfantes ficam. BASÍLIO - Em batalhas tais / os que vencem são leais / e vencidos os traidores. / Fujamos, Clotaldo, pois / do cruel, do desumano / rigor de um filho tirano”. (LA BARCA, 2007, p. 87)

Calderón propõe a divisão moderna do drama como apresentamos anteriormente, quando citamos Hegel (2010) e Lope de Vega (2002).

Além disso, outro fator que devemos analisar com relação à caracterização das personagens da obra diz respeito ao *decorum*, tema teorizado por Horácio (2005) na *Arte Poética* e discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Calderón em *La vida es sueño* atribui uma caracterização às personagens coerente ao *ethos* próprio de cada idade. Clotaldo, por exemplo, é uma personagem que representa a sabedoria e configura-se como o ancião da peça. Por exemplo, não seria coerente Clotaldo ser uma personagem jovem e detentora de tamanha sabedoria. Caso isso acontecesse, provavelmente a peça cairia nos limites da inverossimilhança e não possuiria *decorum*. Pode-se afirmar que a obra calderoniana contempla os preceitos de obediência ao *decorum* e aos princípios de *verossimilhança* e *necessidade* teorizados por Aristóteles (1991) na *Poética*.

Ademais, devido à carga simbólica revelada pela etimologia dos nomes de algumas personagens, é imperioso tecermos algumas considerações sobre o significado destes nomes. Segundo Salustiano Álvarez Gómez (2012), Rosaura é um nome que aporta um significado emblemático. Aduz o autor que o nome da personagem serve como uma espécie de anagrama para indicar *auroras*. Como relatado anteriormente, Rosaura é uma personagem corajosa, que enfrenta tudo e todos para recuperar sua honra. Além disso, segundo Gómez, outro pseudônimo que Calderón utiliza na peça é *astrea* para indicar Estrella. Consoante Gómez, temos:

Tanto AURORAS como ASTREA-ESTRELA significam o despertar, o iluminar a vida de escuridão da torre, o esclarecimento diante do capricho do poder e do desejo de Segismundo. Mais ainda, a figura de Rosaura, como “auroras” e “estrela” afirma o domínio do homem sobre os presságios dos astros e das estrelas. É a verdadeira luz do amor, em oposição ao interesse do poder encarnado pela prima de Segismundo e Astolfo, chamada também Estrela. O lado escuro de Rosaura encontra-se no desconhecimento de Clotaldo como seu pai, mestre oficial de Segismundo. A única relação de Segismundo com o mundo dos vivos se dá através de Clotaldo. A entrada em cena de Rosaura abre novos mundos tanto para Segismundo como para o próprio pai. Em definitivo, esta figura representa o renascer do belo da humanidade, do desejo de honra, do reconhecimento do outro como um ser de dignidade e justiça. (GÓMEZ, 2012, p. 11)

Conforme a citação acima, temos que Rosaura e Estrella são nomes simbólicos que significam o porvir, e, como pontua o autor, as personagens femininas da peça representam o renascer, a moral e a honra. Conforme Gómez (2012), Basílio também é um nome simbólico da obra, em grego significando *realeza*. Por ser o rei da Polônia, Basílio agrega valores

oriundos da sua condição social e moral e, pode-se dizer, a personagem personifica a realeza como indica a etimologia do seu nome.

Como relatado por Menéndez y Pelayo (1941), as obras de Calderón de la Barca deixam marcas explícitas sobre as temáticas que envolvem conflitos existenciais e a manifestação de Deus em todas as ações da vida humana. Conforme o autor, os dramas calderonianos evidenciam estilos bem definidos. O primeiro estilo segue a vertente do drama de Lope de Vega e o segundo tem como fio condutor os autos e as comédias de teor religioso e filosófico. Nesta perspectiva, constatamos que Segismundo é uma personagem em construção, possuindo, assim, caracterizações diferentes ao longo da peça. Somente através das suas ações, podemos conhecer o *ethos*.

A obra é impregnada de aspectos religiosos, históricos e filosóficos e, no que se refere à temática da peça, pode-se constatar reminiscências dos diversos autos sacramentais escritos por Calderón. Neste sentido, ao analisar a estrutura e a temática da peça, observamos que a mesma configura-se como uma tragicomédia, pois possui elementos nítidos da tradição dramática, como também possui elementos próprios da subjetividade e caracterização do homem moderno.

Na próxima seção apresentamos uma análise da composição das unidades de ação, de tempo e espaço, tendo como base as teorizações de Aristóteles, Horácio, Lope de Vega e Hegel.

3.1.1. Unidades de ação, de tempo e de espaço

A ação dramática gira em torno do conflito entre a liberdade e a predestinação através da figura emblemática de Segismundo. Observamos que a peça contempla os preceitos aristotélicos de obediência à unidade de ação. Para Aristóteles (1991), a unidade de ação deve resultar da lógica interna dos acontecimentos sem que seja necessário sair dos limites da ação. Ademais, na tentativa de alcançar o efeito trágico, Aristóteles adverte aos poetas que a tragédia deve possuir uma extensão bem delimitada, possuindo começo, meio e fim.

Respeitando esses parâmetros, podemos dizer que a obra *La vida es sueño* possui uma extensão bem delimitada. Seu argumento lógico indicia com clareza seu começo, meio e fim. Paralelamente ao conflito de Segismundo, desenvolve-se o conflito de Rosaura e das demais personagens. No entanto, apesar de desencadear diversos conflitos, pode-se afirmar que as

ações da peça encontram-se subordinadas umas às outras e estão diretamente relacionadas ao conflito principal de Segismundo. Todos os conflitos e ações da obra estão interligados, constituindo, assim, uma unidade de ação. Observamos que, mediante o desenvolvimento do conflito principal de Segismundo, que possui como temática a predestinação e a liberdade, pode-se observar o conflito secundário de *Rosaura*, personagem que tenta recuperar sua honra, já que seu antigo noivo *Astolfo* fugiu para a Polônia para casar-se com Estrella, abandonando-a.

Nesta obra, Calderón de la Barca elenca como eixo fundador de sua peça questionamentos que envolvem a fé, a ciência e a liberdade do homem moderno. Além disso, o dramaturgo somente relata os fatos importantes ao entendimento da trama e não prolonga seu discurso.

Constatamos que a peça inicia-se em meio a fatos importantes, com a entrada marcante de Rosaura e Clarín na Polônia. Horácio (2005), na sua *Arte Poética*, aduz que não é necessário evidenciar na construção da ação das composições poéticas fatos que não são essenciais para a compreensão da trama. Podemos assegurar que Calderón em *La vida es sueño* obedece a esse princípio de economia artística. Através das ações podemos observar o desenvolvimento do conflito das personagens e suas respectivas caracterizações. Além disso, pode-se observar este desenvolvimento do conflito e a caracterização das personagens mediante os diversos monólogos da peça.

Em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega (2002) teoriza sobre as unidades de ação, de tempo e espaço, como discutido no primeiro capítulo dessa dissertação. Lope de Vega rompe com os preceitos das unidades de tempo e espaço das poéticas greco-latinas e propõe uma nova forma para o drama.

Calderón de la Barca na obra *La vida es Sueño* introduz os novos preceitos do drama propostos por Lope de Vega e divide sua obra em três atos. Também podemos observar que Lope de Vega rompe com o conselho de Aristóteles (1991) quando este argumenta que o drama deve se suceder em um pôr do sol. Provavelmente a obra calderoniana transcorre em mais de dois dias, pois devemos perceber o intervalo de tempo entre o desenvolvimento e o desfecho da trama.

Ademais, através do desenvolvimento do conflito, também podemos afirmar que a peça ocorre em mais de um dia, pois o intervalo de tempo entre as discussões na torre e no palácio até a guerra do bosque perpassa, provavelmente, o período de uma revolução do sol.

Observamos também que a obra *La vida es sueño* se sucede em mais de um lugar, rompendo, assim, com a unidade de espaço proposta pela *Arte Poética* de Horácio (2005) e a

Poética de Aristóteles (1991). A obra transcorre em três lugares distintos: na torre, onde Segismundo encontra-se trancafiado; no castelo da Polônia, onde vivem Basílio, Estrella, Astolfo e Clotaldo; e no bosque, onde acontece a guerra entre Segismundo, os soldados e Basílio. Todos os espaços foram demarcados através das rubricas realizadas por Calderón de la Barca ao longo da obra, como por exemplo, as marcações a seguir:

(dentro Segismundo)
 SEGISM. Ay, Mísero de mí, ay, infelice!
 ROSAURA. ¿Qué triste voz escucho?
 Con nuevas penas y tormentos lucho.
 (LA BARCA, 2011, p. 85)³⁵

Calderón informa aos leitores que Segismundo encontra-se dentro da torre. A rubrica do autor apenas demonstra que a personagem encontra-se dentro, no entanto, pelo contexto da obra e pelas demarcações realizadas através dos diálogos das personagens, é possível assegurar em qual espaço a peça ocorre. Já neste outro exemplo, extraído do primeiro ato da peça, podemos averiguar que Segismundo encontra-se no Palácio:

(Salen músicos cantando, y criados dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado.)³⁶
 SEGISM. ¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
 ¡Válgame el cielo! ¿Qué miro?
 Con poco espanto lo admiro,
 con mucha duda lo creo.
 ¿Yo en palacios santuosos?
 (LA BARCA, 2011, p. 125)³⁷

Neste fragmento, observamos que Segismundo encontra-se no Palácio, deslumbrado com o novo ambiente. Já na citação adiante, podemos constatar que a trama ocorre no bosque:

(Tocan al arma y sale Segismundo y toda la compañía)
 SOLDADO. El lo intricado del monte,
 entre sus espesas ramas,
 el rey se esconde.
 SEGISM. ¡Seguidle!

³⁵ “SEGISMUNDO (*dentro*) – Ai, mísero de mim! / Ai, infeliz! ROSAURA – Que triste voz! / Que triste esse rumor!” (LA BARCA, 2007, p. 39)

³⁶ “(Saem músicos cantando e criados dando o que vestir a Segismundo, que sai assombrado.)” (Tradução livre nossa)

³⁷ “SEGISMUNDO – Estranho é tudo que vejo... / Tudo que sinto e respiro... / É espanto o que admiro... / é tanto que já não creio... / Eu, em telas e brocados, / eu cercado de criados, / um leito cheio de sedas / gente pronta a me vestir...” (LA BARCA, 2007, p. 55)

No quede en sus cumbres planta
que no examine el cuidado,
tronco a tronco y rama a rama.
CLOTALDO. ¡Huye, señor!
BASÍLIO. ¿Para Qué?
ASTOLFO. ¿Qué intentas?
BASÍLIO. Astolfo, aparta.
CLOTALDO. ¿Qué quieres?
BASÍLIO. Hacer, Clotaldo,
un remedio que me falta.
(LA BARCA, 2011, p. 197-198)³⁸

Calderón segue os preceitos de Lope de Vega elencando três lugares distintos para a peça. Nos dois primeiros atos de *La vida es sueño*, a peça ocorre na torre e no palácio e, somente no terceiro ato da peça, Calderón acrescenta o bosque à trama. As advertências feitas nas Poéticas clássicas aos limites que cada gênero literário possui foram ignoradas em *La vida es sueño*, pois Calderón rompe com as unidades de tempo e espaço e, como veremos adiante, o autor mescla personagens trágicas com cômicas em sentenças trágicas. Essas rupturas feitas por Calderón de la Barca permite-nos compreender que o drama em análise segue a vertente dos dramas de Lope de Vega, não somente pelo tom cômico dado às peças, mas pela estrutura do drama. No entanto pode-se observar diversos elementos da tragédia grega em *La vida es sueño*.

3.1.2. *Anagnorisis, peripeteia, hamartia e katharsis*

Como os elementos da Poética da tragédia encontram-se presentes em *La vida es sueño*, fizemos uma análise desses elementos que compõem a ação dramática, tendo como objetivo investigar a composição do mito complexo e do efeito trágico. Neste sentido, quando Aristóteles (1991) diferencia uma ação simples de uma ação complexa, ele apresenta-nos os conceitos de *peripeteia* e *anagnorisis*. Assim, podemos averiguar que a obra *La vida es sueño* efetiva a mudança da fortuna das personagens em cena, produzindo, por sua vez, o mito complexo. Como visto no primeiro capítulo desta dissertação, o ideal para a ocorrência da

³⁸ “*Sai Segismundo e toda a comitiva. SOLDADO – Na parte intrincada do monte, / entre suas espessas ramas, / o rei se esconde. / SEGISMUNDO – Siga-o! / Procure-o em toda parte! / Examine com cuidado / tronco a tronco e rama a rama. CLOTALDO – Fuja, senhor! BASÍLIO – Para que? ASTOLFO – O que pretendes? BASÍLIO – Astolfo, aparta! CLOTALDO – O que queres? BASÍLIO – Fazer, Clotaldo, um remédio que me falta!*” (LA BARCA, 2011, p. 197-198. Tradução livre nossa)

anagnorisis é que a mesma coincida com a *peripeteia*. Assim, Segismundo passa da infelicidade à felicidade quando sai da torre e desperta no luxuoso palácio da Polônia. Segismundo é levado ao palácio, por ordens do rei Basílio que tenta comprovar a veracidade da profecia anunciada pelas estrelas. Para isto, narcotizam Segismundo para que ele acredite que estava sonhando. Na corte, Clotaldo revela para Segismundo que ele é príncipe da Polônia e filho de Basílio. Neste instante, Segismundo passa por uma *anagnorisis*. Quando Segismundo descobre ser o príncipe da Polônia, reconhece, assim, sua verdadeira origem. Neste sentido, é possível observar vários momentos de *anagnorisis* na peça. Além disso, é possível averiguar que Segismundo fica revoltado com esta revelação, pois havia passado toda a sua vida acorrentado, vivendo de forma desumana e miserável.

A convivência de Segismundo no palácio não foi tranquila. Após descobrir que é príncipe, a personagem age de forma excessiva com todos, sendo perceptível a *hybris* de Segismundo em todas as suas ações. Motivado pela revolta, mata um servo da corte sem motivos, cometendo, por sua vez, uma *hamartia*, que causa uma *peripeteia*. Mediante o erro de assassinar um servo da corte, Segismundo é mal visto por todos, sendo levado novamente à torre. Neste momento, a personagem passa da felicidade à infelicidade, devido a um erro cometido.

Além disso, constatamos que a volta de Segismundo ao palácio é dramática, pois não é motivada por Basílio. O regresso de Segismundo ao palácio dá-se devido à revolta dos soldados do reino e da população da Polônia, que descobrem a existência de Segismundo e se revoltam contra o rei, clamando pela morte de Basílio e pela ascensão de Segismundo ao trono.

Aristóteles, na *Poética*, considera a *hamartia* como um erro involuntário, advertindo aos poetas que as personagens devem passar da felicidade à infelicidade, ou a forma inversa, não por uma maldade, mas devido a algum erro cometido. Apesar do aprisionamento do filho, podemos assegurar que a personagem do rei Basílio tem propensão para o melhor e não para o pior. Basílio aprisiona Segismundo na tentativa de proteger-se e de proteger o reino da Polônia da ameaça terrível de um rei tirano. Além disso, pode-se constatar através de todos os atos da peça que Basílio era um rei adorado e aclamado por toda a Polônia. Por meio da fala do próprio Basílio, pode-se ter ideia dessa admiração:

BASÍLIO.	Ya sabéis que yo en el mundo por mi ciencia he merecida el sobrenombre de docto; pues, contra el tiempo y olvido,
----------	--

los mármoles de Lisipo,
 en él ámbito del orbe
 me aclaman el gran Basilio.
 (LA BARCA, 2011, p. 104)³⁹

No entanto, Basílio, duvidando da predestinação das estrelas e do seu conhecimento astrológico, atitudes próprias para a astrologia da época, deixa transparecer seu erro diante do ato cometido, tornando-se, “diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria”. (SZONDI, 2004, p. 99). Szondi afirma que, de forma análoga às tragédias de Shakespeare, as de Calderón apresentam personagens que possuem *ethos* duvidosos. Szondi aduz:

Como não tem mais a autoridade do oráculo, a predição se vincula em Calderón – da mesma maneira que no Macbeth de Shakespeare – a um ardil. Caso a primeira parte da profecia cumpra-se sozinha, o homem passará a acreditar na segunda parte e agirá de acordo com ela. Mas é isso que acaba por torná-lo tragicamente culpado. Macbeth interpreta sua nomeação como Lorde de Cawdor, para a qual seus serviços ao rei na guerra constituíam motivo suficiente, como um sinal de que as bruxas tinham falado a verdade, e considera o assassinato do rei como a realização de uma tarefa que o destino lhe impõe. Do mesmo modo, para Basilius a morte da rainha no parto do filho é vista como uma prova de que a profecia estava certa, e ela passa a acreditar na segunda parte dela. Se a ironia do destino em Shakespeare, está no fato de que Macbeth toma a recompensa por sua virtude como garantia para o futuro êxito de seu vício, em Calderón ela está no fato de que o rei confia em sua ciência porque o desconhecido parece ter falado a verdade. E ao fator trágico que essa ironia produz em sua vítima acrescenta-se um segundo, que não está mais na dependência do conhecimento em relação ao desconhecido, mas na própria ciência. A famosa capacidade do rei de ler o futuro nas estrelas transforma-se, depois de ter sido o fundamento de sua grandeza, em aniquilamento: “para os infelizes/ até o mérito é faca,/ pois quem se prejudica com o saber, / é homicida de si mesmo!”. (SZONDI, 2004, p. 96)

Aristóteles (1991) afirma que são mais trágicas as tragédias nas quais as personagens agem sem dolo. Além disso, devido a sua condição de nobre e por estar mais próximo da perfeição, Basílio configura-se como uma personagem que tem propensão para o melhor e não para o pior. Szondi (2004) argumenta, comparando *Edipo rei* com *La vida es sueño*, que Segismundo corresponde a Édipo somente no primeiro ato da peça, pois, nos dois demais atos, Basílio corresponde a Édipo e não mais a Laio.

³⁹ “BASÍLIO – Já sabeis que eu no mundo / por minha ciência / tenho merecido o nome de doutor; / pois, contra o tempo e o esquecimento, / os mármores de Lisipo / no âmbito da orbita / me aclamam de o grande Basílio”. (LA BARCA, 2011, p. 104. Tradução livre nossa)

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que *La vida es sueño* tanto apresenta os elementos essenciais de uma tragédia grega, como rompe com o caráter normativo dos gêneros literários. Além disso, Calderón em *La vida es sueño* impõe toda a subjetividade e crenças do homem barroco às personagens. Observamos que a diferença dos destinos das personagens nas duas obras analisadas por Szondi é marcada pela subjetividade e individualidade do homem barroco, condições próprias do livre-arbítrio dramatizado na peça de Calderón.

Benjamin (1990) afirma que o homem barroco é abandonado *per si*. Assim, afirmamos que Basílio encontra-se abandonado diante das suas crenças. Benjamin argumenta que o homem europeu viveu por muitos anos sob uma proteção religiosa. Nesse sentido, pondo em dúvida os conceitos divinos e científicos, o homem barroco é reconhecido pelas contradições, pelos conflitos e pelas desordens.

Outro ponto que devemos analisar diz respeito ao efeito catártico, produzido pelos sentimentos de terror e piedade. No capítulo IX da *Poética*, Aristóteles (1991) afirma que a *katharsis* é a função da tragédia. Assim, podemos dizer que a peça *La vida es sueño* proporciona aos leitores uma espécie de liberação ou purgação das emoções, do terror e da piedade, quando evidencia os sofrimentos das personagens da obra. Não há como não se sensibilizar com o infeliz destino de Segismundo ou o infeliz destino de Basílio e das demais personagens. As ações da obra calderoniana possuem uma íntima conexão, objetivando alcançar o efeito trágico próprio das tragédias. Segismundo se configura como uma personagem em construção. Assim, ao regressar à torre, ele adquire um estatuto de herói trágico, pois através do *pathos* trágico, ele aprende a partir da revelação e do sofrimento. Verificamos esse efeito catártico no último monólogo do segundo ato da peça, quando a personagem reflete sobre o poder monárquico e sobre a condição humana. Segismundo, neste instante, vivencia uma aprendizagem através da dor. Além disso, observamos que através deste monólogo, Segismundo problematiza a crise existencial do homem barroco.

3.1.3. A mescla do trágico com o cômico

A peça *La vida es sueño* mescla personagens nobres, como o rei da Polônia, Basílio e o príncipe Segismundo, englobando os criados do reino e seus ajudantes, como Clarín e Rosaura. Clarín, apesar de não pertencer à nobreza, desempenha grande representatividade com muitos diálogos na obra. Assim, percebemos que o drama de Calderón de la Barca já

possui características bem demarcadas pelo *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, pois mescla, em sentenças trágicas, personagens trágicas com personagens cômicas.

Ademais, este hábito de demarcar e caracterizar os diálogos das personagens serve para enfatizar os papéis que desempenham os nobres e os populares em uma sociedade monárquica. Assim, como a obra está situada na esfera do drama burguês e aristocrata, é notório que o autor manteve como personagens centrais do seu drama trágico um rei e um príncipe.

Na peça *La vida es sueño* constatamos que a organização social se vê muito bem demarcada pelos valores sociais e religiosos e pela separação das personagens em classes sociais. Como enfatizado no segundo capítulo dessa dissertação, a peça foi escrita em um período de glória da literatura e da dramaturgia espanholas, mas em meio a uma crise social, política, religiosa e econômica na Espanha. Mesmo que a peça em análise possua uma carga filosófica acentuada, ela revela aspectos referentes à época na qual foi escrita. Um exemplo desta divisão de classes sociais é o fato de que somente as personagens de origem nobre são chamadas pelo nome:

(CRIADO) 2º.	¡Qué melancólico está!
(CRIADO) 1º.	¿Pues a quién le sucediera eso, que no lo estuviera?
CLARÍN.	A mí.
(CRIADO) 2º.	Llega a hablarle ya.
(CRIADO) 1º.	¿Volverán a cantar?
SEGISM.	No,
	no quiero que canten más.
(CRIADO) 2º.	Como tan suspenso estás, quise divertirte.
SEGISM.	Yo
	no tendo de divertir
	con sus voces mis pesares;
	las músicas militares
	sólo he gustado de oír.
CLOTALDO.	Vuestra Alteza, gran señor,
	me dé su mano a besar,
	que el primero le ha de dar
	esta obediencia mi honor.

(LA BARCA, 2011, p. 126)⁴⁰

⁴⁰ “CRIADO 2º - Quanta melancolia! CRIADO 1º - Quem não estaria melancólico no seu caso? CLARIM – Eu. CRIADO 2º - Basta de conversa! CRIADO 1º - Devem continuar a cantar? SEGISMUNDO – Não, não quero que cantem mais. CRIADO 2º - Pretendíamos alegrar-te, visto que estás tão absorto. SEGISMUNDO – Eu não preciso distrair-me com as suas vozes. Só gostei de ouvir as músicas marciais. CLOTALDO – Dê-me, vossa alteza grande senhor, a mão a beijar”. (LA BARCA, 2007, p. 56)

Na citação em epígrafe é possível observar essa demarcação das classes sociais e, ao mesmo tempo em que a obra mescla as personagens cômicas com as trágicas, até mesmo atribuindo diálogos às personagens Rosaura (lembrando que a personagem omite sua ascendência nobre ao longo da peça) e Clarín, ela delimita hierarquicamente os papéis sociais. Logo, no que se refere à distinção da linguagem e de comportamento das personagens, podemos observar o seguinte diálogo entre Segismundo, Clarín e o Soldado 2 na terceira cena do terceiro ato:

SEGISM. ¿Quién nombra aquí a Segismundo?
 CLARÍN. ¿Más que soy príncipe huero?
 (SOLDADO) 2º. ¿Quién es Segismundo?
 SEGISM. Yo.
 (SOLDADO) 2º. ¿Pues cómo, atrevido y necio,
 tú te hacías Segismundo?
 CLARÍN. ¿Yo Segismundo? Eso niego.
 Vosotros fuisteis los que
 me segismundasteis: luego
 vuestra ha sido solamente
 necedad y atravimiento.
 (LA BARCA, 2011, p. 166)⁴¹

Na citação acima observamos o caráter cômico de Clarín, como também é possível observar a distinção do emprego das palavras pelas personagens. Segundo Aristóteles (1991), a tragédia é uma ação elevada e, por conseguinte, é uma ação de nobres. Assim, a linguagem das personagens em uma tragédia deve ser ornada. De acordo com Lope de Vega (2002), a tragicomédia é definida como um gênero que mescla o trágico e o cômico, tanto na composição temática, como na composição estrutural da poesia dramática. Lope de Vega aconselha aos poetas a não separarem as personagens trágicas das personagens cômicas, opondo-se à separação normativa dos gêneros literários propostas pelas Poéticas clássicas. Neste sentido, o que verificamos em *La vida es sueño* são personagens trágicas mescladas com personagens cômicas, no entanto observamos uma nítida separação e demarcação dessas classes sociais. Ciriaco Morón (2011), na edição crítica de *La vida es sueño*, comenta:

Las intervenciones del gracioso en la comedia española clásica deben aceptarse como un elemento de la teoría dramática del tiempo. No tiene sentido quejarnos hoy porque a nosotros nos gustaría más eliminar sus chistes

⁴¹ “SEGISMUNDO – Quem chama aqui por Segismundo? CLARÍN – Sou um príncipe gorado. SOLDADO 2º – Quem é Segismundo? SEGISMUNDO – Eu. SOLDADO 2º - Ó tolo atrevido! Querias fazer-te passar por Segismundo? CLARIM – Eu, Segismundo? Nego isso. Foram vocês que me segismundaram”. (LA BARCA, 2011, p.75-76)

y dejar un teatro serio. Clarín es criado, conformista; por eso puede ser traidor a cualquiera de sus amos; tiene un horizonte muy limitado: comer y servir sin comprometerse. Todo eso son rasgos generales del criado en la literatura clásica. Sólo Sancho Panza tiene más complejidad. Pero los graciosos del Calderón ofrecen con frecuencia un paralelismo cómico a la situación trágica del protagonista (léase Luis Pérez el gallego) o un paralelo trágico con respecto a la comedia de de los señores. Éste es el papel de Clarín en *La vida es sueño*. (MORÓN⁴², 2011, p. 33)⁴³

Observamos que em meio a situações intensas, Calderón, em *La vida es sueño*, alivia a cena com diálogos cômicos. Calderón faz isto na tentativa de amenizar o caráter acentuadamente trágico da peça. Muitos autores modernos, assim como Shakespeare, introduzem fragmentos cômicos nas sentenças trágicas para aliviar a tensão própria do desenvolvimento da tragédia, como também para popularizar a peça, tonando-a mais atrativa. Podemos dizer que este é um recurso utilizado por diversos dramaturgos, objetivando entreter e proporcionar divertimento para os espectadores e leitores.

Ademais, outra característica da divisão hierárquica na obra é a prisão do soldado que incitou a revolta contra o rei Basílio no último ato da peça. Ciriaco Morón também comenta sobre essa questão:

Los leales vienen a pedir mercedes, y los enemigos, por boca de Clotaldo, a recibir su castigo. Y entonces ocurre otra paradoja y otra manifestación de la profunda sabiduría del príncipe. Se reconcilia con su padre y con sus primos, abraza a Clotaldo agradeciéndole como a un padre la educación que de él recibió, y manda preso a la torre al soldado que levantó el ejército en nombre de su justicia. Ese final no había suscitado dudas hasta que ha surgido un tipo de crítica olvidada de la historia y del contexto. Para esa crítica tenemos un perfecto paralelismo entre la injusticia inicial de la torre y la injusticia final frente al soldado rebelde. (MORÓN⁴⁴, 2011, p. 35)⁴⁵

⁴² Ciriaco MORÓN. *Edición crítica de La vida es sueño*. 2011.

⁴³ “As intervenções do gracioso na comédia espanhola clássica devem ser aceitas como um elemento da teoria dramática do tempo. Não faz sentido reclamar hoje porque gostaríamos mais eliminar suas piadas e deixar um teatro sério. Clarín é servo, conformista; por isso, pode ser um traidor a qualquer um dos seus amos, tem um horizonte muito limitado: comer e servir, sem se comprometer. Tudo isso são características gerais do criados na literatura clássica. Somente Sancho tem mais complexidade. Mas os graciosos de Calderón oferecem, frequentemente, um paralelismo cômico a situação trágica do protagonista (leia Luis Pérez, o galego) ou um paralelismo trágico com relação a comédia dos senhores. Este é o papel de Clarín em *A vida é sonho*”. (MORÓN, 2011, p. 33. Tradução livre nossa)

⁴⁴ Ciriaco MORÓN. *Edición crítica de La vida es sueño*. 2011.

⁴⁵ “Os leais vem pedir favores, e os inimigos, através da boca de Clotaldo, para receber seu castigo. E então ocorre outra manifestação da profunda sabedoria do príncipe. Se reconcilia com seu pai e com seus primos, abraça Clotaldo agradecendo-lhe como um pai a educação que dele recebeu, e manda prender na torre prisão o soldado levantou o exército em nome da justiça. Esse final não havia suscitado dúvida até que surgiu um tipo de crítica esquecida da história e do contexto. Ara essa crítica temos um perfeito paralelismo entre a justiça inicial da torre e a injustiça final diante do soldado rebelde”. (MORÓN, 2011, p. 35. Tradução livre nossa)

Pode-se verificar através desta citação que Calderón critica os ideais de justiça dos nobres. Segismundo foi capaz de perdoar Basílio e Clotaldo, no entanto, não foi capaz de perdoar o soldado que, proclamando justiça, o libertou da torre. Calderón em *La vida es sueño*, ao mesclar personagens baixas com personagens nobres, enfatiza ainda mais as disparidades sociais próprias de uma sociedade monárquica, questionando sobre os poderes inerentes à mesma.

3.2. O conflito trágico

Na tentativa de analisar o conflito trágico em *La vida es sueño*, que é o principal objetivo deste trabalho, tecemos uma análise dos três atos da peça segundo as teorizações sobre o conflito trágico grego e o conflito trágico moderno.

No primeiro ato de *La vida es sueño* o trágico é imposto como uma força maior. O trágico se impõe pela profecia anunciada pelas estrelas e não possibilita nenhuma saída ou salvação para as personagens. Como acontece nas tragédias gregas, as personagens de *La vida es sueño*, ao início da peça, aparecem subjugadas por uma força maior, que é exterior a eles. Neste sentido, mesmo que as personagens, mediante seus objetivos e paixões, lutassem contra seus destinos, não encontrariam uma salvação ou liberação, pois o trágico é determinado de antemão. Através do recorte abaixo, trecho da fala de Basílio, é possível analisar esta concepção do trágico como imposição sobrenatural:

BASÍLIO.	[...] En Clorilene, mi esposa, Tuve un infelice hijo, En cuyo parto los cielos Se agotaron de prodigios. Antes que a la luz hermosa Le diese el sepulcro vivo De un vientre, porque el nacer Y el morir son parecidos, Su madre infinitas veces, Entre ideas y delirios Del sueño, vio que rompía Sus entrañas atrevido Un muestro en forma de hombre; Y entre su sangre teñido, La daba muerte, naciendo
----------	--

Víbora humana del siglo.
 Llegó de su parto el día
 Y, los presagios cumplidos
 (porque tarde o nunca son
 Mentirosos los impíos),
 Nació en horóscopo tal,
 Que el sol, en su sangre tinto,
 Entraba sañudamente
 Con la luna en desafío;
 Y siendo valla la tierra,
 Los dos faroles divinos
 A luz entera luchaban,
 Ya que no a brazo partido.
 El mayor, el más horrendo
 Eclipse que ha padecido
 El sol, después que con sangre
 Lloró la muerte de Cristo,
 Éste fue, porque anegado
 El orbe entre incendios vivos,
 Presumió que padecía
 El último parasismo.
 Los cielos se escurecieron,
 Temblaron los edificios,
 Llovieron piedras las nubes,
 Corrieron sangre los ríos.
 En este mísero, en este
 Mortal planeta o signo
 Nació Segismundo, dando
 De su condición indicios,
 Pues dio la muerte a su madre,
 Con cuya fiereza dijo:
 Hombre soy, pues que ya empiezo
 A pagar mal beneficios.
 Yo, acudiendo a mis estudios,
 En ellos y en todo miro
 Que Segismundo sería
 El hombre más atrevido,
 El príncipe más cruel
 Y el monarca más impío,
 Por quien su reino vendría
 A ser parcial y diviso,
 Escuela de las traiciones
 Y academia de los vicios,
 Y él, de su furor llevado,
 Entre asombros y delitos
 Había de poner en mí
 Las plantas, y yo rendido
 A sus pies me había de ver.

(LA BARCA, 2011, p. 106-107)⁴⁶

⁴⁶ “BASÍLIO – [...]De Clorinda, minha esposa / tive um desgraçado filho, / para cujo parto os céus / se esgotaram em prodígios. / Antes que à formosa luz / lhe desse o sepulcro vivo / de um ventre / porque o nascer / e o morrer são parecidos) / sua mãe, muitíssimas vezes / entre ideais e delírios / sonhou que ele rompia / suas entranhas, atrevido, / qual monstro em forma de homem: / e por seu sangue tingido / dava morte à sua mãe, / sendo assim humana víbora. / Chegou o dia do parto / e os presságios se cumpriram. / Foi

Nesta citação Basílio relata detalhes sobre a profecia das estrelas e sobre o sonho que a rainha teve antes do nascimento de Segismundo. Acreditando que Segismundo seria um monarca tirano e o reino seria marcado por vícios e traições, Basílio o aprisionou em uma torre distante. Constatamos, através das teorizações hegelianas sobre o conflito trágico, que no drama moderno, geralmente o trágico não é introduzido por nenhuma procedência divina, pois o trágico é uma particularidade intrínseca aos homens. Já o conflito trágico grego é marcado, segundo Hegel (2010), pela imposição divina. No entanto, mesmo em se tratando de um drama barroco, no primeiro ato da obra calderoniana encontra-se o elemento sobrenatural, ou seja, a profecia das estrelas, determinando o destino das personagens. Ao tentarem fugir dos seus destinos e conflitos, as personagens trágicas buscam a condenação através das suas próprias ações. Szondi (2004) afirma que o destino do rei tebano Édipo e o destino do príncipe Segismundo são convergentes, no entanto, em Calderón de la Barca, a profecia perde o caráter absoluto ao longo da peça, como podemos observar a seguir:

A vida do príncipe Polonês Sigismund já está marcada pelo infortúnio antes mesmo do seu nascimento, assim como a vida do filho do rei tebano. É compreensível que a obra de Calderón tenha sido considerada a versão cristã do Édipo. Mas a transformação pela qual o tema passa no barroco católico é comprovada pelo enfraquecimento da profecia. (SZONDI, 2004, p. 95)

Quando o rei Basílio toma a decisão de aprisionar Segismundo em uma torre para evitar a profecia das estrelas, condena, através de suas ações, o destino do seu filho, assim como o seu próprio destino. Dessa maneira, as verdades adotadas pelos indivíduos na tragédia clássica são determinadas pelos valores morais provenientes dos poderes divinos. Szondi, ao analisar o primeiro ato de *La vida es sueño*, afirma que a profecia perde seu caráter absoluto, já que é questionada pela fé cristã. Szondi comenta que:

Os poderes que permitem a Laio e a Basilius ver o futuro não possibilitam que nenhum dos dois evite aquilo que foi visto. Se acreditam, precisam aceitar; se duvidam, nada têm a temer e, portanto, nada a fazer. Por outro lado, quando agem o fazem por inconseqüência. Certamente a crença impõe

tal a força dos astros, / que o Sol, no seu sangue tinto / entrou a lutar com a lua / como dois faróis divinos. / Foi este o maior eclipse / pelo Sol já padecido / desde que chorou com sangue / a crua morte de Cristo. Julgou-se que o Sol morria / no último paroxismo. / O céu se obscureceu, tremeram os edifícios, choveram pedras as nuvens / e correu sangue nos rios. Assim nasceu Segismundo / dando-nos os maus indícios / porque matou sua mãe / e foi como se dissesse: / “homem sou: porque começo / a pagar mal benefícios.” / Vi que meu filho seria / o homem mais atrevido / o príncipe mais cruel / e o monarca mais terrível. / Com ele o reino seria / totalmente dividido, / escola de traições / a academia de vícios. / E que eu a seus pés seria / roto, pisado e ofendido. / Acreditei nos presságios / porque são vozes divinas / e resolvi encerrar / em prisão o mal-nascido, / para ver se o sábio tem / sobre as estrelas domínio.” (LA BARCA, 2007, p.45-47)

menos para Basilius do que para Laio. Pois em quanto o oráculo fala em nome de Apolo, a dupla predição do rei polonês não é fortalecida, mas posta em duvida por sua fé cristã. (SZONDI, 2004, p. 97)

Ambas as personagens Basílio e Laio, mediante uma atitude de salvação, comprometem seus destinos, tornando-se seus próprios assassinos. No entanto, como afirma Szondi, a profecia de Basílio perde o caráter absoluto ao longo da obra devido à fé cristã.

Por outro lado, no segundo ato de *La vida es sueño*, percebemos que o trágico não segue mais a estrutura clássica do trágico greco-latino, conforme pontuado por Hegel (2010). O trágico passa a ser configurado como produto da subjetividade livre das personagens. Segismundo, impelido por motivações particulares e individuais, age conforme sua própria volição. Por exemplo, o fragmento a seguir denota o momento em que Segismundo agride um servo da corte do rei Basílio, considerando-o traidor:

(CRIADO) 2º. Con los hombres como yo
No puede hacerse eso.

SEGISM. ¿No?
¡Por Dios, que ló he de probar!

(Cógele en lós brazos, y éntrase, y todos trás El, y torna a salir.)

ASTOLFO. ¿Qué es esto que llevo a ver?

ESTRELLA. ¡Llegad todos a ayudar!

(Vase.)

SEGISM. Cayó Del balcón al mar;
¡Vive Dios, que pudo ser!

ASTOLFO. Pues medid com más espacio
Vuestras acciones severas,
Que ló que hay de hombres a fieras,
Hay desde um monte ao palácio.

SEGISM. Pues em dando tan severo
Em hablar com entereza,
Quizá no hallaréis cabeza
Em que se os tenga el sombrero.

(Vase Astolfo y sale el Rey)

BASILIO. ¿Qué há sido esto?

SEGISM. Nada há sido;
A um hombre, que me há cansado
Dese balcón he arrojado

CLARÍN. Que es el rey está advertido.

BASILIO. ¿Tan presto uma vida cuesta
Tu venida el primer dia?

SEGISM. Díjome que no podia
Hacerse, y gane la apuesta.

BASÍLIO. Pésame mucho que cuando,
 Príncipe, a verte he venido,
 Pensando hallarte advertido,
 De hados y estrellas triunfando,
 Com tanto rigor te vea,
 Y que la primera acción
 Que has hecho en esta ocasión
 Um grave homicídio sea.
 (LA BARCA, 2011, p. 132-133)⁴⁷

Ao acreditar na primeira parte da profecia, uma vez que a rainha faleceu com o nascimento de Segismundo, Basílio continua a agir conforme os presságios. Nesta perspectiva, Hegel afirma que no drama moderno “o que nos interessa no conteúdo da ação não é a justificação moral ou a necessidade, mas a própria pessoa e tudo o que se lhe refere” (HEGEL, 2010, p. 601). Ao dedicar a atenção aos indivíduos, os fins, por sua vez, se particularizam e são admitidos como fins em si mesmos. Por exemplo, Segismundo em sua condição de homem e de fera comporta-se no palácio segundo suas crenças e valores. No entanto, “como a religião católica ensina a liberdade da vontade, a ação de Segismund não pode estar previamente determinada” (SZONDI, 2004, p. 97).

Neste sentido, é nítida a diferença de abordagem do trágico nos dois primeiros atos da peça. O primeiro ato contempla formas tradicionais em pleno teatro Barroco espanhol e o segundo ato centra-se na subjetividade das personagens. Essa marcante subjetividade das personagens no drama de Calderón de la Barca evidencia o período do Barroco por excelência. Podemos constatar essa afirmação através da análise de Szondi:

⁴⁷ “CRIADO 2º – Não se pode fazer isso a um homem como eu! SEGISMUNDO – Não? Por Deus! Hei de provar que sim!

Agarra o criado, levantando-o e o carrega, saindo da sala, acompanhado pelos demais.

ASTOLFO – Que vejo! ESTRELLA – Todos, todos para detê-lo! (*sai*)

Vozes, fora; Segismundo volta a entrar.

SEGISMUNDO – Caiu ao mar, da varanda. Provei que podia ser feito. ASTOLFO – Pois deverás medir com mais calma as tuas ações. O que vai de um ermo até o palácio é a mesma distancia que separa os homens das feras. SEGISMUNDO – Já que és tão severo e falas com tanto orgulho, tem cuidado. Talvez não aches em breve cabeça onde pôr o chapéu...

Sai Astolfo; Entram Basílio, Clarim e Criados.

BASÍLIO – Que aconteceu aqui? SEGISMUNDO – Não foi nada. Atirei daquela varanda abaixo um homem que me aborrecia. CLARIM (*a Segismundo*) – É o rei. Não estás vendo? BASÍLIO – A tua chegada já custou uma vida, logo no primeiro dia? SEGISMUNDO – O homem me disse que aquilo não podia ser feito. Joguei e ganhei a aposta. BASÍLIO – Pois muito me desgosta, príncipe, vir te ver, esperançado em te encontrar prudente e triunfante de fados e estrelas, e, em vez disso, te encontrar de ânimo tão áspero, que a primeira ação neste momento praticaste foi um grave homicídio”. (LA BARCA, 2007, p. 60-61)

A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência. O herói grego cumpre à sua revelia o ato terrível ao tentar evitá-lo; o herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria. Os três atos da obra de Calderón marcam essa diferença (sendo que Édipo não corresponde mais a Segismund, e sim a Basilius) com uma clareza cada vez maior. O primeiro ato introduz a tragicidade da profecia, que faz do rei “seu próprio assassino”. Não tendo mais ligação com a forma antiga, o segundo ato configura a tragicidade do esforço para agir sobre a vida de um outro por meio de uma relação planejada e não por uma ajuda compassiva. (SZONDI, 2004, p. 99)

Em *La vida es sueño* o trágico é marcado pela individualidade e subjetividade das personagens. Como analisado por Szondi, o trágico no primeiro ato da peça é caracterizado como na antiguidade, pois é imposto por uma profecia, sendo determinado de antemão. No entanto, o segundo ato da peça não segue mais essa estrutura, pois Basílio planeja suas ações e não existe mais uma interferência sobrenatural determinando os sucessos das personagens. Szondi afirma:

Chega a época em que Basilius, perturbado pela dúvida a respeito das precauções que tinha tomado, resolve testar o filho já crescido. Adormecido por uma bebida, o filho é levado ao palácio e lá acorda como soberano. Por meio deste teste, que também não deixa de comportar um elemento trágico, a obra de Calderón afasta-se completamente da antiguidade e realiza uma ideia central do Barroco: o teatro do mundo. E o mundo existe como teatro sem figuras alegóricas (caso idêntico da versão da mesma peça para o auto sacramental), mas como parábola, portanto com indivíduos como personagens dramáticos. (SZONDI, 2004, p. 97-98)

A subjetividade das personagens da obra é marcada pela crise e pelas imposições da Reforma e da Contra-Reforma. Este conflito das personagens pode ter uma relação direta com as revoluções e com os novos ideais propagados no século XVI. Esses ideais, como analisados no segundo capítulo dessa dissertação à luz de diversos autores, são originados, inicialmente, pela descrença dos ideais humanistas do século XVI e pelas crises sociais, econômicas e religiosas do século XVII. Basílio configura-se como um homem genuinamente barroco, encontrando-se só e abandonado.

La vida es Sueño combina a realidade com o sonho para enfatizar a alusão do ser diante da vida. Assim, o *ethos* de Segismundo não é determinado de antemão. O *ethos* da personagem é construído ao longo da peça e, somente ao final da trama, o príncipe adquire uma estabilidade.

O terceiro ato da peça é marcado pela guerra entre Segismundo, os soldados e Basílio, neste momento podendo-se observar o ponto de crise do conflito. Hegel (2010) afirma que para ser dramático um conflito deve possuir um momento de crise. Quando os soldados descobrem Segismundo e negam Basílio e Astolfo como rei, instaura-se uma verdadeira guerra na Polônia e o conflito chega ao ápice, exigindo das personagens uma atitude ou a aniquilação das suas paixões. Assim, também não tendo mais ligação com a forma antiga, o conflito trágico no terceiro ato da peça é marcado pela negação da profecia. Basílio, já derrotado, ajoelha-se diante de Segismundo e diz:

BASÍLIO. Poco reparo tiene ló infalible,
Y mucho riesgo lo previsto tiene.
Si ha de ser, la defensa es imposible,
que quien la excusa más, más la previne.
¡Dura ley!, ¡fuerte caso!, ¡horror terrible!
Quien pensa que huye el riesgo, al riesgo viene;
con lo que yo guardaba me he perdido;
yo mismo, yo mi patria he destruido.
(LA BARCA, 2011. p. 173)⁴⁸

Nesta citação observamos que Basílio encontra-se vencido devido a suas próprias crenças. Por outro lado, instigado pela racionalidade e pela bondade, virtudes próprias de um príncipe, Segismundo perdoa Basílio e Clotaldo. Entendemos esta atitude final de Segismundo como oriunda da fé cristã ou inerente a sua condição de nobre. Basílio evidencia:

BASÍLIO. Hijo – que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra – príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben; tú venciste,
corónente tus hazañas.
TODOS. ¡Viva Segismundo, viva!
(LA BARCA, 2011, p. 201)⁴⁹

Declarado rei, Segismundo decide direcionar seus atos para a bondade. Segismundo perdoa Basílio, tornando-se um rei equilibrado e moderado. Observamos que, enquanto Édipo teve um final trágico, Segismundo e Basílio tiveram um final feliz. Esta diferença está

⁴⁸ “BASÍLIO – Pouco conserto tem o inevitável: e muitos riscos o que é previsível. O que tem de ser, será. Que dura lei! Pensando fugir ao perigo, ofereci-me ao perigo. Com o que eu reprimia, me perdi. Eu mesmo, eu destruí a minha pátria”. (LA BARCA, 2007, p.79)

⁴⁹ “BASÍLIO – Filho! Com tão nobre ação outra vez as minhas entranhas te geram, és o príncipe. Mereces o laurel da tua condição e a palma da tua vitória. Venceste. Que as tuas façanhas te coroem! TODOS – Viva Segismundo, Viva!” (LA BARCA, 2007, p. 91)

subordinada à crença de abordagem do trágico nos atos da peça e proveniente da concepção católica que colocou em dúvida a profecia anunciada no primeiro ato para fazer-se valer enquanto doutrina redentora.

Ademais, como o conflito trágico de Rosaura, Clotaldo e das demais personagens está diretamente subordinado ao conflito principal de Segismundo e Basílio, observamos que a solução para os conflitos das demais personagens secundárias depende da solução do conflito entre as protagonistas.

Diferentemente do que ocorre com Segismundo, o destino de Rosaura é outro. Sem ligação com o trágico greco-latino, a personagem luta desde o primeiro ato da peça, mediante seus interesses e paixões, objetivando recuperar sua honra. Assim, na última cena do terceiro ato da peça, Segismundo posiciona-se em favor da personagem como evidencia a citação adiante:

SEGISM.	Pues que ya vencer aguarda mi valor grandes victorias, hoy ha de ser la más alta: vencerme a mí. Astolfo dé la mano luego a Rosaura, pues sabe qye de su honor es deuda, y yo he de cobrarla.
ASTOLFO.	Aunque es verdad que la debo obligaciones, repara que ella no sabe quién es; y es bajeza y es infamia casarme yo con mujer...
CLOTALDO.	No prosigas, tente, aguarda; porque Rosaura es tan noble como tú, Astolfo, y mi espada lo defenderá en el campo; que es mi hija, y esto basta.
ASTOLFO.	Qué dices?
CLOTALDO.	Que yo hasta verla casada, noble y honrada, no la quise descubrir. la historia desto es muy larga; pero, en fin, es hija mía.
ASTOLFO.	Pues siendo así, mi palabra cumpliré.

(LA BARCA, 2011, p. 201)⁵⁰

⁵⁰ “SEGISMUNDO – Porque espero obter outras grandes vitórias, vou alcançar a mais custosa hoje: vencer-me a mim próprio. Astolfo, dá a mão a Rosaura. Tu lhe deves a honra e eu estou disposto a fazer-te pagar esta dívida. ASTOLFO – Embora que seja verdade que lhe devo obrigação, repara que ela não conhece pai e seria uma baixeza infamante eu casar-me com mulher... CLOTALDO – Não continues. Rosaura é tão nobre quanto tu, Astolfo, e a minha espada a defenderá. Basta declarar que é minha filha. ASTOLFO – Pois sendo assim, cumprirei a minha palavra.” (LA BARCA, 2007, p. 91-92)

Com a resolução dos conflitos que envolvem Segismundo e Basílio, observa-se a solução do conflito das demais personagens. Rosaura recupera sua honra e Clotaldo revela ser o pai da nobre, livrando-se desse segredo que tanto o atormentava. Além disso, para Estrella não ficar desamparada, Segismundo casa-se com ela.

A peça contraria o conselho de Aristóteles (1991) que diz que são mais trágicas aquelas tragédias que possuem finais infelizes e catastróficos. *La vida es sueño* é uma tragicomédia com final feliz. Todos os conflitos desencadeados através das ações das personagens são solucionados no último ato da peça com o desenlace da trama.

Feitas estas considerações sobre o conflito trágico na obra, analisamos adiante o teor histórico e filosófico da peça, tendo como base as discussões realizadas, principalmente, no segundo capítulo desta dissertação.

3.3. O teor histórico e filosófico da obra

Segundo Luís Filipe Lima e Ricardo Valle (2007), na edição crítica da tradução da obra *La vida es sueño* para a língua portuguesa de Renata Pallotini, temos:

Quando escreve *A vida é sonho*, Calderón de la Barca tem já cerca de 35 anos. Era então encenado com êxito nas cortes e nos currais, e como tem a preferência direta de Felipe IV, logo vai ao prelo com a primeira (1636), parte das comédias seguida da segunda (1637). A reunião impressa de comédias é certamente o reconhecimento oficial de sua autoridade como escritor do gênero de Lope de Vega. (LIMA e VALLE, 2007, p. 10)⁵¹

Lima e Valle (2007) ainda afirmam que Calderón escreve *La vida es sueño* quando já possuía uma maturidade literária. Ademais, o dramaturgo tornou-se oficialmente o seguidor de Lope de Vega, sendo possível averiguar nesta peça diversos preceitos do *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* como analisado anteriormente. Consoante Bazzoni (2008), no século XVII a peça *La vida es sueño*, como as demais peças calderonianas, foi aclamada por toda a Espanha, sendo impressa como quase todas que escreveu. No entanto, nos séculos posteriores, a dramaturgia calderoniana foi amplamente criticada pela entidade católica e pela

⁵¹ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

crítica literária. Lima e Valle (2007) também refletem sobre a divulgação negativa das peças de Calderón nos séculos posteriores à sua morte:

Os lugares comuns da crítica e historiografia literária fizeram com que sua recepção a partir de meados do século XVIII até inícios do XX fosse, em geral, negativa. Se fora autor de grande fama ao longo do século XVII, caiu em desgraça provavelmente pelas mesmas razões que o elevaram a poeta da corte. Somente nas primeiras décadas do século XX, a crítica voltou a valorizar alguns aspectos de sua obra e trajetória. Mas, como para se recompensar os quase dois séculos que o puseram à margem, a crítica literária do século XX exponenciou o seu valor, intervendo o sinal negativo e trasformando-o em síntese de um barroco inventado sobre escombros de épocas e instituições até então mal estudadas. (LIMA e VALLE, 2007, p. 14)⁵²

As metáforas e os paradoxos utilizados por Calderón somente foram analisados como manifestação de contradições de sua época a partir do século XIX, momento em que a crítica literária interpretou esses novos recursos como consequências ou impressões poéticas de uma época que, “vendo desmoronar suas bases, pecava por isso mesmo pelo exagero, ou pelo abuso de ornamentos, bem como pela falta de definição e método que teriam caracterizado o barroco” (LIMA E VALLE, 2007, p. 14)⁵³. Em *La vida es Sueño*, Calderón referencia as concepções de teatro como mundo e de vida como sonho. Na peça, o dramaturgo evidencia a crise existencial do homem barroco, mediante o *ethos* e as ações das personagens, destacando os poderes aos quais as personagens encontram-se submetidas.

Assim, fazendo uma análise histórico-filosófica da obra é possível afirmar que a peça é fruto de uma época em que as paixões ainda eram vistas de um modo negativo para os seres humanos. Ao considerar as paixões nocivas aos homens, Platão (1996) expulsa da sua *República* os poetas por considerá-los falsos e enganadores. Neste sentido, podemos afirmar que Platão exerceu uma grande influência no cristianismo medieval e, por conseguinte, o Renascimento também atribuiu um valor negativo às paixões, devido principalmente à soberania do saber racional. No início da peça, Segismundo age somente segundo suas convicções e paixões, pois desconhece qualquer forma de vida além da torre. No entanto, ao reconhecer sua condição nobre, comporta-se como um verdadeiro príncipe e nega as paixões como um verdadeiro cristão. Em *La vida es sueño* pode-se observar diversos valores barrocos e cristãos sendo trazidos à tona, pois Segismundo perdoa Basílio, proporcionando um final

⁵² Idem.

⁵³ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

feliz à trama, assegurado pela fé católica. Essa carga religiosa, notadamente presente nos dramas calderonianos, remetem à sua vida e biografia, como discutimos no segundo capítulo dessa dissertação. De acordo com Bazzoni (2008), Calderón, como sacerdote da corte da Espanha, atribui uma carga tanto histórica, como filosófica à obra, como já afirmamos. O autor problematiza questões relativas à crise instaurada pela Reforma e Contra-Reforma na Espanha do século XVII, o que pode ser observado através da subjetividade e dos fins perseguidos pelas personagens. Lima e Valle (2007) tecem posicionamentos referentes à vida e obra do dramaturgo espanhol:

Nasceu em 1600, viveu o longo declínio da monarquia dos Habsburgos na Península Ibérica, e morreu quase ao final do século, em 1681, quando as pretensões hegemônicas dos Áustria nas Espanhas e no Ultramar estavam quase soterradas. Os limites de sua vida bem como as posições que ocupou como homem de letras e capelão parecem reforçar sua figura de homem do século XVII. É decerto uma simplificação, mas, devido a todas essas condições inconstitucionais, o epíteto de “homem barroco”, ainda que não dê conta das atividades e vínculos de Calderón como poeta, foi largamente empregado pela crítica literária e pelos estudos históricos entre os séculos XIX e XX. (LIMA e VALLE, 2007, p. 13)⁵⁴

Com base nesta citação, podemos observar que Calderón representava, através de suas obras, os conflitos do homem e da sociedade espanhola do século XVII. Assim, segundo Lima e Valle (2007), Calderón alcançou a fama no século XVII devido a sua originalidade e, principalmente, por ter problematizado os princípios da cultura cristã, católica e tridentista da Espanha.

Calderón revitaliza mitos da tradição greco-latina em diversos dramas e autos sacramentais. *La vida es sueño* é uma peça que faz referências a mitos bastante conhecidos das tragédias gregas, como o mito de *Édipo Rei*. Ademais, ainda de acordo com Bazzoni (2008), *La vida es sueño* também faz referência à obra *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes e diversas outras obras da dramaturgia espanhola.

Szondi (2004) estabelece uma correspondência direta das peças *La vida es sueño* e *Édipo Rei*. Segismundo, assim como Édipo, é afastado do convívio familiar desde seu nascimento. Assim, ao nascer, Segismundo é aprisionado em uma torre, livrando a Polônia dos maus presságios anunciados pela profecia. Já Édipo, ao nascer, é entregue para a morte a um pastor do Monte Citerón, que, contrariando as ordens que lhe foram dadas, cria-o em

⁵⁴ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

segredo, omitindo sua verdadeira origem. Édipo também pode ser correspondido a Basílio, como já observado nessa dissertação na análise do conflito trágico. A correspondência de *La vida es sueño* com a obra de Cervantes é evidenciada através das falas de Segismundo e do comportamento de Rosaura e Clarín. Segundo Ciriaco Morón (2011), temos:

Paralelo con Rosaura, Clarín es el escudero de la caballería andante. Ya hemos señalado otros recuerdos del Quijote en nuestra obra. El gracioso dice expresamente que han venido a probar aventuras; la torre de Segismundo es una encantada torre; Segismundo en el palacio tiene algo del Sancho de la ínsula; el criado segundo, a quien el príncipe tira por la ventana, al de Pedro Recio, y varias veces se pronuncia la frase de Don Quijote: "Yo sé quién soy", "Sé quién soy", dice Segismundo (v.1538). (MÓRON⁵⁵, 2011, p. 33)⁵⁶

Além da correspondência feita entre Segismundo e Don Quijote, temos associações da obra cervantina com outras personagens de *La vida es sueño*. A peça dialoga com diversos outros textos, enfatizando a concepção de livre-arbítrio própria do homem moderno. Ademais, outro fator que marca o caráter histórico-filosófico da peça é a problematização sobre os estrangeiros na Polônia e sobre a soberania do poder monárquico. Através do monólogo mais filosófico e mais marcante da peça, Segismundo pontua esses valores. Adiante fizemos um recorte deste monólogo para discutirmos alguns aspectos histórico-filosóficos da obra:

SEGISM.	Es verdad; pues reprimamos esta fiera condición, esta furia, esta ambición, por si alguna vez soñamos. Y sí haremos, pues estamos en mundo tan singular, que el vivir sólo es soñar; y la experiencia me enseña, que el hombre que vive, sueña lo que es, hasta despertar. Sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandando, disponiendo y gobernando; y este aplauso, que recibe prestado, en el viento escribe, y en cenizas le convierte la muerte, ¡desdicha fuerte!
---------	--

⁵⁵ Ciriaco MORÓN. *Edição crítica de La vida es sueño*. 2011.

⁵⁶ “Paralelo com Rosaura, Clarín é o escudeiro da cavalaria andante. Já apontamos outras memórias de Dom Quixote em nossa obra. O gracioso disse expressamente que viriam a tentar aventuras; a torre de Segismundo é uma torre assombrada; Segismundo no palácio tem algo do Sancho da ilha, o servo segundo, a quem o príncipe joga para fora da janela, ao de Pedro Recio, e várias vezes se pronuncia as palavras de Dom Quixote: ‘Eu sei quem eu sou’, ‘Eu sei quem eu sou’, disse Segismundo (v. 1538)”. (MÓRON, 2011, p. 33. Tradução livre nossa)

¿Que hay quien intente reinar,
 viendo que ha de despertar
 en el sueño de la muerte?
 Sueña el rico en su riqueza,
 que más cuidados le ofrece;
 sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza;
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que afana y pretende,
 sueña el que agravia y ofende,
 y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño:
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.
 (LA BARCA, 2011, p160-161)⁵⁷

Em *La vida es sueño*, Rosaura e Segismundo criticam a sociedade monárquica por diversas vezes. Segundo Lima e Valle (2007), a temática da peça está diretamente relacionada à instituição civil do Estado monárquico. Além de ser protagonizada por um príncipe e por um rei, a ação dramática é movida em torno dos riscos da ascensão de um mau rei.

Podemos constatar que Segismundo, no monólogo acima, indaga sobre a existência e sobre o materialismo humanos. Segismundo, tendo convivido apenas com Clotaldo e tendo estado toda a sua vida dentro de uma torre, ao ser levado ao palácio fica maravilhado com o novo mundo descoberto e depara-se com o inusitado. A personagem reflete sobre o que é real e sobre o que é sonho várias vezes ao longo da peça, acentuando, dessa forma, o teor filosófico dado à obra. Para Gracián (1642), a literatura barroca, como meio de conhecimento da realidade, há de exigir dos artistas sentidos e razões aguçados até a exaustão, além de uma

⁵⁷ “SEGISMUNDO (Só) – É certo; então reprimamos / esta fera condição/ esta fúria, esta ambição, / pois pode ser que sonhemos; / e o faremos, pois estamos/ em mundo tão singular/ que o viver é só sonhar/ e a vida ao fim nos imponha/ que o homem que vive, sonha/ o que é, até despertar. / Sonha o rei que é rei, e segue/ com esse engano mandando, / resolvendo e governando. / e os aplausos que recebe, / vazios, no vento escreve; / e em cinzas a sua sorte. / a morte talhe de um corte. / E há quem queira reinar/ vendo que há de despertar/ no negro sonho da morte? / Sonha o rico sua riqueza/ que trabalhos lhe oferece; / sonha o pobre que padece/ sua miséria e pobreza; / sonha o que o triunfo preza, / sonha o que luta e pretende, / sonha o que agrava e ofende/ e no mundo, em conclusão, / todos sonham o que são, / no entanto ninguém entende/ Eu sonho que estou aqui/ de correntes carregado/ e sonhei que noutro estado/ mais lisonjeiro me vi. / Que é a vida? Um frenesi, / Que é a vida, uma ilusão, /uma sombra, uma ficção; / o maior bem é tristonho, / porque toda a vida é sonho/ e os sonhos, sonhos são.” (LA BARCA, 2007, p. 72-73)

linguagem capaz de traduzir as analogias, os contrastes e, sobretudo, as analogias nos contrastes. A passagem a seguir marca o primeiro instante em que Segismundo depara com o mundo exterior, a personagem aduz:

SEGISM. ¡Decir que es sueño es engaño!
 Bien sé que despierto estoy.
 ¿Yo Segismundo no soy?
 Dadme, cielos, desengaño.
 Decidme, ¿qué pudo ser esto que a mi fantasía
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver?
 Pero sea lo que fuere,
 ¿quién me mete en discurrir?
 Dejarme quiero servir,
 y venga lo que viniere.

(LA BARCA, 2011, p. 125)⁵⁸

Nesta citação, observamos que Segismundo não acredita no que vê e desconfia de que tudo aquilo não passa de um sonho. É possível averiguar também que Segismundo mantém a discussão sobre o que é sonho e o que é realidade ao longo da peça. Segismundo diz:

SEGISM. ¿Que quizá soñando estoy,
 aunque despierto me veo?
 No sueño, pues toco y creo
 lo que he sido y lo que soy.
 Y aunque ahora te arrepientas,
 poco remedio tendrás:
 sé quién soy, y no podrás,
 aunque suspires y sientas,
 quitarme el haber nacido
 de esta corona heredero;
 y si me viste primero
 a las prisiones rendido,
 fue porque ignoré quién era;
 pero ya informa do estoy
 de quién soy y sé que soy
 un compuesto de hombre y fiera.

(LA BARCA, 2011, p. 136)⁵⁹

⁵⁸ “Não sonho? Ou sim? É engano. / Bem sei que estou acordado. / Eu sou Segismundo...Não? / Céu... O que é que foi mudado? / Que fez minha fantasia? / O que fizeram de mim? / Que houve enquanto eu dormia? / Isto que sou terá fim? / Não sei... Não posso saber... / Já não quero discutir... / Melhor deixar-me servir... / E seja o que há de ser.” (LA BARCA, 2007, p. 55-56)

⁵⁹ “SEGISMUNDO (Confuso) – Estarei sonhando? Estou/ tão mal ciente e desperto? / Não sonho, pois sei ao certo/ o que fui e o que sou. / Ainda que não te agrade/ hei de prosseguir aqui; / Sei quem sou e o que já/ vi por mais que isso te enfade. / Não pode tirar-me o nome/ e o lugar de teu herdeiro. / Se estive em prisão, primeiro, / morto de frio e de fome, / foi por não saber quem era; / mas como informado estou/ de quem sou, já sei quem sou/ misto de homem e de fera.” (LA BARCA, 2007, p.62-63)

De acordo com o fragmento acima, Segismundo acredita estar desperto, negando que tudo aquilo que havia vivido fosse somente um sonho. Calderón de la Barca mescla, em *La vida es sueño*, o sagrado e o profano, a ciência e a espiritualidade, a fé e a razão, enfatizando traços estilísticos da cultura do Barroco. Regalado (2000) aduz que os dramas calderonianos são capazes de expressar o conflito dialético do homem barroco. Lima e Valle (2007) Acrescentam:

A figura e a obra de Calderón foram então transformados em modelo do que então se supunha o século XVII e a cultura ibérica no tempo da política católica da casa de Áustria e da violenta intervenção contra-reformista nos domínios europeus e ultramarinos da dinastia imperial. Foi, assim, pensando como homem vertiginoso, em crise, multifacetado, entre sagrado e profano, perdido em meio a lugares e funções institucionais, ou ainda como simples adulator a rondar os poderosos em busca de favor e proteção. (LIMA e VALLE, 2007, p. 13)⁶⁰

Assim como discutido no capítulo anterior, Regalado afirma que Calderón em *La vida es Sueño* recria uma intriga cotidiana e já conhecida. Calderón evidencia através desta obra o mistério da existência humana e dos conflitos entre a ciência e a religião. Conforme Lima e Valle (2007), podemos averiguar a concepção de vida como sonho e de teatro como mundo:

O sonho como metáfora da vida era comum na obra de Calderón, e não apenas nela. O próprio título da comédia, *A vida é sonho*, impressa em 1636, em Madrid, na *Primeira Parte de Comédias de Don Pedro Calderón de La Barca* e, quase simultaneamente, em Zaragoza, na *Parte treynta de comedias famosas de vários Autores*, mesma década da comédia, e outro em 1673, na maturidade de Calderón. Entre os séculos XVI e XVII, era recorrente a ideia de que a vigília, a ação humana, não passava de ilusão e que, como os sonhos, que se dissipam com o dia, a vida se dissiparia com a noite ou sono da morte. Como a figura fundava-se em doutrina cristã que remonta a Boécio e Santo Agostinho, não aparecia apenas nas letras ibéricas do século, a ver as peças de Shakespeare, em especial, *Sonhos de uma noite de verão*. (LIMA e VALLE, 2007, p. 15)⁶¹

Maravall (1975) e Rosenfeld (2008), em sentido análogo, acreditam que a literatura barroca encontra-se em meio às tensões e crises do século XVII, estando, por sua vez, imersa em um mundo sem substância. As incertezas e as dúvidas das personagens de *La vida es sueño* evidenciam as características do homem barroco, pois as personagens encontram-se em

⁶⁰ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

⁶¹ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

um mundo em conflito e não é possível constatar uma linearidade em suas ações. Assim, segundo Maravall (1975) e Rosenfeld (2008), a literatura barroca confunde a vida com os sonhos a fim de problematizar assuntos relativos ao sentido da existência humana. Lima e Valle (2007) comentam sobre a concepção do sonho e de teatro para a doutrina ibérica:

Para a doutrina ibérica, católica e tridentina seiscentista, a vida era sonho e o mundo um teatro, porque a verdade estava fora do mundo, em Deus. E assim, tudo era figura e imagem de Deus e efeito da Criação. Tudo era um sonho e teatro da Criação e do Criador. (LIMA e VALLE, 2007, p. 18)⁶²

Ao percorrer o mundo da ficção e dos sonhos através de um drama católico, Calderón não somente usa o drama cristão com finalidades apologéticas, também como um meio de tecer polêmicas e questionamentos, como afirma Echarri e Franquesa (1982). Observamos que a peça tanto possui uma carga filosófica quanto histórica, notadamente presente nas reflexões propostas através das ações das personagens, como através dos diálogos com diversos outros textos. Ciriaco Morón (2011), na edição crítica de *La vida es sueño*, tece uma análise sobre os sentidos ontológico, teológico, moral e jurídico-político da peça. Ademais, ao analisar o sentido dos sonhos na peça, o autor propõe discussões referentes ao teor filosófico da obra. Aduz Morón:

La memoria es nuestra conciencia de continuidad, igual a nuestra personalidad. La vida humana se juega en la lucha entre los dos niveles: el del sueño en que se vive poniendo la capa según venga el aire, y el nivel de verdad y compromiso con ciertos ideales. Calderón es católico y cree que hay vida después de la muerte. Pero el hombre puede llegar al concepto de la vida ultraterrena sólo porque se sabe que hay dos vidas ya en esta de la tierra: la del conformista Clarín, la del alcaide de Atienza y la de los prudentes vasallos que no se comprometieron con don Enrique ni con don Pedro. Esa vida es para Calderón sueño y muerte. En contraste con ella está la de aquellos que proponen el amor propio en aras de la comunidad. Vida en peligro, vida ejemplar de hombres despiertos y no de vivillos. Para escribir *La vida es sueño* hay que estar muy despierto. (MORÓN, 2011, p. 55-56)⁶³

⁶² Idem.

⁶³ “A memória é nossa consciência de continuidade, igual a nossa personalidade. A vida humana se joga na luta entre os dois níveis: o do sonho em que se vive pondo a capa segundo venha o ar, e o nível de verdade e compromisso com certos ideais. Calderón é católico e crê que existe vida após a morte. No entanto, o homem pode chegar ao conceito da vida ultraterrena somente porque se sabe que há existem duas vidas já nesta terra: a do conformista Clarín, a do senhor de Atienza e a dos prudentes vassalos que não se comprometeram com Don Enrique nem com Don Pedro. Essa vida é para Calderón sonho e morte. Em contraste com ela está a de aqueles que colocam o amor próprio em interesse da comunidade. Vida em perigo, vida exemplar de homens despiertos. Para escrever *A vida é sonho* tem que estar muito desperto”. (MORÓN, 2011, p. 55-56. Tradução livre nossa)

Esta citação revela que Calderón mescla a vida com os sonhos para questionar os papéis sociais que desempenham as personagens da obra. Clarín é retratado por Morón como uma personagem conformista, sem muitas expectativas de crescimento. Já os demais membros da corte representam a realidade e o modelo exemplar de comportamento. Segismundo mergulha no mundo dos sonhos para refletir sobre a sociedade monárquica e sobre os poderes que ela possui. Podemos afirmar que *La vida es sueño* é uma obra bastante polêmica, conciliando-se, no entanto, com as verdades do cristianismo. Como revelado no capítulo anterior, a obra foi bem aceita no século XVII, ano da sua publicação, mas, foi rejeitada pela própria igreja católica no século seguinte, por colocar em debate os poderes monárquicos e cristãos.

Ademais, segundo Lima e Valle (2007), podemos averiguar que a citação emblemática da obra calderoniana, “os sonhos, sonhos são”, já havia sido empregada por diversos outros autores da literatura espanhola. Vejamos:

Por sua vez, a expressão “os sonhos, sonhos são” aparece em *La Austriada* (1584), de Juan Rufo, na *Tragédia de la honra de Dido restaurada* (1587), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, e em *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, na qual o sonho, como vã esperança, é descrito como um engano a exemplo das ilusões e imaginações do amor louco do mundo, que desvia as vontades dos homens da *via veritatis*, cujo norte é o amor de Deus. (LIMA E VALLE, 2007, p. 15-16)⁶⁴

Observamos que, quando Segismundo indaga esta expressão, ele age de forma prudente e temperada, tornando-se um príncipe justo. Ademais, ao criticar a sociedade monárquica e seus poderes, Calderón propõe uma reflexão severa a constituição monárquica e a hierarquização dos poderes.

A peça, como analisamos ao longo deste capítulo, possui tanto uma carga histórica quanto filosófica. Este teor histórico pode ser percebido na peça através dos conflitos instaurados na Espanha do século XVII e da concepção de teatro como mundo. Além disso, o teor filosófico é notadamente demarcado pelos sonhos e pelas reflexões oriundas da crise existencial do homem barroco.

⁶⁴ Introdução e edição crítica de *A vida é sonho* (LA BARCA, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo investigar a representação do trágico em *La vida es sueño* e analisar elementos da tradição da Poética das tragédias encontram-se presentes nesta tragicomédia. Neste sentido, afirmamos que as reflexões feitas sobre as obras de Aristóteles e de Horácio foram essenciais para a análise da constituição teórica sobre o drama, pois a peça possui alguns dos elementos característicos das tragédias clássicas, tais como o respeito à unidade de ação, *hamartia*, *peripeteia* e *anagnorisis*, como analisado no terceiro capítulo dessa dissertação.

Pode-se dizer que Aristóteles, com sua *Poética*, funda os estudos críticos literários ocidentais, apresentando os preceitos fundamentais acerca da composição dramática. Nesta perspectiva, revela-se a importância da sua inclusão na fundamentação teórica desta dissertação, pois o *corpus* literário é configurado como uma tragicomédia, que mantém na sua constituição alguns dos elementos da tragédia clássica. De forma similar, Horácio, com sua *Arte poética*, deixa-nos imperiosos ensinamentos sobre a composição poética. Assim, como a obra *La vida es sueño* é herdeira direta dessa dramaturgia latina, consideramos de suma importância sua análise.

Ademais, como a peça é uma tragicomédia escrita no século XVII, acreditamos que foi imprescindível ponderarmos as considerações de Lope de Vega sobre os novos princípios da dramaturgia espanhola, pois, como analisado no segundo capítulo dessa dissertação, o autor propõe a ruptura com alguns preceitos da dramaturgia greco-latina e introduz personagens cômicas em sentenças trágicas. Lope de Vega, em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, elimina, por sua vez, as instâncias que separam os gêneros literários e formula o conceito de tragicomédia, tão essencial à compreensão da dramaturgia espanhola do aclamado Século de Ouro espanhol.

Além destes autores anteriormente citados, utilizamos Hegel, que também se encontra presente na fundamentação teórica e que, na sua *Estética*, fundamenta as distinções entre o drama clássico e o drama moderno. Como as personagens de *La vida es sueño* evidenciam a subjetividade do homem moderno e nos revelam conflitos advindos dessa subjetividade e livre-arbítrio, acreditamos que a análise do conflito trágico moderno teorizado por Hegel foi essencial para a compreensão desta peça. Diferentemente das personagens dos dramas clássicos, as personagens do drama moderno não se encontram condicionadas a poderes divinos, pois agem conforme suas próprias regras.

Nesta perspectiva, como discutido por meio desta dissertação, a peça situa-se em um período de extensa e qualificada produção literária, no entanto, em um período marcado por crises sociais, políticas, econômicas e religiosas, instauradas, principalmente, pelas tensões provocadas pela Reforma e Contra-Reforma. As análises feitas por Maravall, Benjamin, Regalado e outros autores sobre a cultura do Barroco evidenciam as dúvidas do homem moderno que são advindas da perda da religiosidade do homem barroco e das incertezas oriundas do conhecimento científico.

Acreditamos que, por meio de uma análise histórica da literatura barroca, foi possível também refletirmos sobre o caráter filosófico de *La vida es sueño*, pois mediante questionamentos propostos através dos monólogos e diálogos das personagens é possível identificar reflexões acerca da existência humana. Como discutido no terceiro capítulo dessa dissertação, Szondi, ao analisar a obra calderoniana, considera que *La vida es sueño* abarca a concepção de teatro como mundo e o concebe sem figuras alegóricas.

Através das análises realizadas ao longo dessa dissertação foi possível constatar que a peça calderoniana apresenta um exemplo clássico do conflito do homem barroco, pois evidencia as dúvidas do homem moderno diante da fé e da ciência. Assim, constatamos que as personagens de *La vida es sueño* tiveram um destino assegurado pela religião devido ao caráter cristão da obra, sendo relevante destacar que os conflitos das personagens desta obra revelam significados quando relacionamos ao ambiente histórico-filosófico no qual o drama encontra-se inserido.

Uma possibilidade de trabalho futuro advindo dessa dissertação seria uma análise linguística da obra, tendo em mente que muitos recursos utilizados pelos dramaturgos espanhóis centram-se na sonoridade e na fonética da língua espanhola. Além disso, é importante enfatizarmos que, segundo a concepção de alguns críticos da literatura espanhola, o sucesso de público na construção das personagens da dramaturgia do teatro do Século de Ouro espanhol pode ser amplamente analisado a partir de conceitos da linguística.

Além disso, é imperioso relatarmos que *La vida es sueño* é uma peça que aborda temáticas que ainda são representativas na atualidade. A peça foi palco de diversas representações teatrais em diversos países, como também foi fruto de uma excelente produção cinematográfica em 2007. Baltasar Garzón, juiz dos Estados Unidos no ano de 2007, realizou, sob a produção de Puy Navarro, juntamente com a Organização das Nações Unidas – ONU, uma versão da peça calderoniana com o intuito de problematizar os inúmeros casos de preconceito aos estrangeiros nos Estados Unidos. Neste sentido, constatamos que este olhar

acerca da obra calderoniana é extremamente interessante, pois posiciona um texto dramático escrito no século XVII diante dos valores e crenças da sociedade contemporânea.

Podemos concluir que a peça configura-se como uma tragicomédia, pois mescla elementos trágicos com elementos cômicos. Além disso, é imperioso relatarmos que *La vida es sueño* apresenta, através das ações e das caracterizações das personagens, os conflitos oriundos da queda do homem renascentista e as incertezas do homem barroco. Mediante a análise da representação do trágico na peça, constatamos que a mesma possui diversos elementos da tragédia grega e que, ao introduzir personagens cômicos em sentenças trágicas, rompe com alguns dos preceitos aristotélicos, atribuindo, por sua vez, a perspectiva de tragicomédia definida por Lope de Vega.

Calderón em *La vida es sueño* atribui uma forte carga doutrinária à peça, pois, ao enfatizar o destino e as ações das personagens, mostra aos leitores as consequências das ações virtuosas e viciosas. A peça, como analisado, possui um final feliz assegurado pela fé cristã católica. Muitos dramas calderonianos enfatizam a cultura do barroco, englobando, assim, a crença religiosa católica com problemas sociais, políticos e filosóficos, próprios da Espanha do Século XVII. *La vida es sueño* é configurada como uma das peças exemplares do chamado Século de Ouro da literatura espanhola, não somente pela forte carga histórica e filosófica que revela, mas pela composição da estrutura da peça.

REFERÊNCIAS

ARELLANO, Ignacio. «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Cuadernos de Teatro Clásico 10, ed. J.M. Díez Borque. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, p. 56-73.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores. v. 2)

_____. *Ética a Nicômaco*. *Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores. v. 2)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

LA BARCA, Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. Edição crítica de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 2011.

_____. *El gran teatro del mundo*. Edição crítica de Eugenio frutos cortés. Madrid: Cátedra, 2009.

_____. *A vida é sonho*. Trad. Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Obras Completas*, Recopilación, prólogo y notas Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, tomos I, II e III, 1991.

_____. *Autos sacramentales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

BAZZONI, Claudio. *A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca El divino Orfeo e Andrómeda y Perseo*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008.

BENJAMIM, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora vozes, 2001.

_____. *Mitologia grega*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAIRUS, Henrique. *A arte de curar na cura pela arte: Ainda a Catarse*. Anais de filosofia clássica, vol. 2 nº 3, 2008. ISSN 1982-5323

DÍAZ-PLAJA, G. *Historia de la Literatura Española- siglos XII – XX*. Buenos Aires: Ciordia, 1958.

DIEZ ECHARRI, Emiliano e FRANQUESA, José Maria Roca. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1982.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Trad. António J. Massano e Manuel Palmeirim. Publicações Dom Quixote Lisboa, 1978.

GÓMEZ, Salustiano Álvarez. Paixão, Razão e Liberdade: LA VIDA ES SUEÑO de Calderón de la Barca. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 201-216, 1º sem. 2012, ISSN 2177-6342.

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra: Letras Hispánicas, 1998.

_____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Ed. Evaristo C. Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da mitología grega e romana*. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: ASA, 1996.

HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Martins Fontes, 2010.

HIRATA, Filomena Yoshie. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega*. Anais de filosofia clássica, vol. 2 nº 3, 2008. ISSN 1982-5323

KOWZAN, T. *El signo y el teatro*. Madrid: Iberia, 1997.

LEMO, Carlos de Almeida. *A imitação em Aristóteles*. Anais de filosofia clássica, vol. 3 nº 5, 2009. ISSN 1982-5323

LESKY, Albin. *A tragedia grega*. 3.ed. Tradução de Jaco Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUNA, Sandra. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização da tragico no teatro do tempo*. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000240113&opt=4>. Acesso em 15 de agosto de 2013.

_____. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2012.

LUNA, Sandra. *A Tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.

_____. *Teatro, fiesta e ideología del barroco*. Barcelona: Peñalara, 1990.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Calderón y su teatro en Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander, 1941.

MARQUES JUNIOR. Milton. *Introdução aos estudos clássicos*. João Pessoa: Ideia, 2008.

MENEZES e SILVA. Christiani Margareth. *Sobre o prazer da tragédia em Aristóteles*. Anais de filosofia clássica, vol. 3 nº 6, 2009. ISSN 1982-5323

NATALI. Carlo. *A base da metafísica da teoria aristotélica da ação*. Anais de filosofia clássica, vol. 2 nº 3, 2008. ISSN 1982-5323

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

OLIVEIRA, Emília M. Rocha. *A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca*. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2. 2000. p. 155-183.

PERES, L.R.V. "A Cenografia e o Maravilhoso no Teatro de Calderón de La Barca" In: *Anuário brasileiro de estudos hispânicos*. Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1993.

PLATÃO. *A República*. In: *Diálogos*. Tradução: Leonel Vallandro. 24 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

POU, Pablo Jauralde. *Antología de la poesía española del siglo de oro*. Madrid: Espasa libros, 2007.

QUEVEDO, Francisco. *Obras de Dom Francisco de Quevedo Villegas*. s/e: s/l, 1772. Disponível em <https://play.google.com/store/books/details?id=awABAAAAMAAJ&rdid=book-awABAAAAMAAJ&rdot=1>

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. *Sala Preta*, Brasil, v. 5, p. 69-77, nov. 2005. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>>. Acesso em: 14 Dez. 2014. doi:10.11606.

REGALADO. Antonio. Sobre Calderón, los actores y la representación. In: MAYDEU, Javier Aparício. *Estudios sobre Calderón*, Vol I. Madrid: Istmos, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROZAS, Juan Manuel. *Significado e doutrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8314>. Acesso em: 15 de agosto de 2013.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Cátedra, 1996.

SERRA, José Pedro. *Pensar o Trágico: categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

SHERGOLD, N. D. e VAREY, J. E. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*. Madrid: Pandoja, 1961

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Literatura barroca*. São Paulo: Global, 1947.

SIRERA, J. L. *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*. Madrid: Playor, 1982.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2. ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

VEGA, Lope. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la academia de Madrid*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18890>>. Acesso em: 15 Ago. 2013.

VOSSLER, Karl. *Literatura Española: siglo de oro*. México: Editorial Seneca, 1941.