

SONHOS E VISÃO COMO TEATRALIDADE DA MEMÓRIA NA EXPRESSÃO BARROCA DE CALDERÓN DE LA BARCA E ZURBARÁN

Lygia Rodrigues Vianna Peres
Universidade Federal Fluminense

Na extensa obra de Calderón de la Barca, autos sacramentais, comédias, dramas e obras curtas (*entremeses*, *jácaras* e *mojigangas*) (RODRÍGUEZ e TORDERA, 1983) é possível delimitar um *corpus* básico, não muito extenso, como expressão do maravilhoso, em metáforas visivas de sonhos, visões e aparições e intertextualizá-lo com a pintura do século XVII, mais especificamente com Francisco de Zurbarán.

A consideração etimológica do maravilhoso como *mirabilia*, prodígios, coisas admiráveis, é de interesse operacional, pois permite a apreensão de metáforas visivas, ligadas à raiz *mir* (*miror*, *mirair*), como também aquelas relacionadas a *speculum*, *specchio* – espelho. Desse modo, um sujeito admira coisas prodigiosas, portentosas, ou diante do espelho, metáfora visiva, “*mira*” coisas admiráveis; enfim, um sujeito diante de coisas *extra ordinem*.

Delimitamos o nosso texto à expressão do sonho profético, de tradição bíblica, exemplificado no auto-sacramental *La protestación de la Fe* e os sonhos paralelos, quando o sonho de dois sujeitos, aqui o cristão e o mouro, são representados no auto-sacramental *La devoción de la misa*, expressões barrocas do teatro dentro do teatro. E a estética horaciana *ut pictura poesis* nos permite intertextualizar com a pintura de Francisco de Zurbarán, pintor espanhol do século XVII, cujos quadros *A aparição de São Pedro a São Pedro Nolasco*, *Visão de Alonso Rodríguez*, *Apoteose de São Tomás de Aquino* e *Visão da Jerusalém Celestial* são exemplos da teatralidade da memória na pintura. Limitamos o nosso texto ao quadro *Visão da Jerusalém Celestial*.

La protestación de la Fe, obra de 1656, refere-se à conversão da rainha Cristina Adolfo, da Suécia, ao catolicismo. É oportuno assinalar a conveniência do tema, sua significação histórica, ideológica e doutrinal, justificativa para sua escolha. A oportunidade do tema nos leva a outra obra de Calderón de la Barca, tendo como protagonista a rainha sueca: *Afectos de Odio y Amor*, representada em 5 de março de 1658. O Auto é antecedido pela Loa *La Fabrica del Navio*. O objetivo dessa apresentação é explicar, através das alegorias - Igreja, Graça, Fé, Penitência, Esperança, Contrição, Auxílio, Entendimento, Pensamento, Desejo, Cuidado - o sentido do auto.

No auto, situação 1 (Jansen, S. 1968, p.17), a música e a Heresia se alternam em canto e réplica; o canto, acompanhado pela Sabedoria, seguido da entrada de outras alegorias, - Fé, Oração, Religião, Penitência – formaliza a situação 2; a saída da Heresia e o diálogo entre as demais alegorias, com menor interferência da música define a situação 3. Essas três situações iniciais são interessantes porque preparam a entrada de Cristina, personagem principal, “real”, não alegórico e divide a obra em uma primeira parte alegórica, seguida da situação 4, cujos personagens são Cristina e Soldados; as situações 5 e 6 são a representação do sonho; e todas as situações posteriores são preenchidas pelo personagem Cristina e alegorias. Há, portanto, diferenças importantes entre as situações decorrentes da atuação de personagens e de alegorias. Destaca-se, portanto, a dinâmica da representação desse auto, iniciado com alegorias em diferença com a situação 4 para evidenciar o personagem, a rainha Cristina.

A presença de inúmeras alegorias nesse Auto e em todos os demais de Calderón de la Barca explica-se pela necessidade de se concretizar abstrações, para a compreensão de todos os espectadores, letrados e iletrados. Uma vez que os autos são sermões representados, havia no dramaturgo essa preocupação de formalizar o conceito abstrato em conceito prático. Em *La Segunda Esposa*, lemos:

*LABRADORA: - Sermones
puestos en verso, en idea
representable, cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprende,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día. (p.427, 1)*

Por isso, os significados estão explicados no auto *La protestación de la Fe*

*RELIG. - y puesto que iguales corren
las dos paralelas líneas
de las dos luces que hacen
lo real y la alegoría, (p.738, 1)*

*HEREJ. - y más día, que ya vista
de este Soberano Alcázar
la Alegoría y la Historia
tan una de otra se enlazan
que en metáfora Cristina
llegara ya de convidada
al prevenido banquete
donde la Mesa la aguarda. (p. 743, 2)*

O próprio texto calderoniano desvela esses conceitos representados. Diz a Castidade, no auto *Sueños hay que Verdad son.*

*CAST. - Que los dos parezcamos
lo que somos, esto es,
como personas tratamos
alegrías, y no
reales, pues con eso es llano
que no habiendo en los dos tiempo
ni lugar, daremos paso
a que la interpolación
(como si acabara un acto
y empezara otro) nos supla
la síncope de los años. (p. 1224, 1)*

Esclarece a Castidade:

*...haya un medio visible
que en el corto caudal nuestro
del concepto imaginado
pase a práctico concepto
hagamos representable
a los teatros del tiempo. (p. 1215, 1)*

E no auto *El Verdadero Dios Pan*, define-se a Alegoria:

*PAN.- La alegría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es;
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la habla
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.
Corre ahora la paridad
entre lo vivo y la estampa. (p. 1242, 2)*

Desse modo, a alegoria estabelece uma relação entre o visível da representação e o invisível dos conceitos representados; estes materializam as abstrações em conceitos práticos:

La alegoría es el vínculo existente entre dos diferentes planos de realidad: por un lado la realidad visible de la escena, por el otro la realidad invisible de la categoría del ser de la que la acción escenificada no es más que la representación o reflejo. En relación con la visión que tiene el público es real, pero en relación con la realidad que refleja es irreal. (PARKER, 1983).

Não era possível deixar passar despercebida a importância da Alegoria nos autos calderonianos e, também, considerar as situações que precedem a análise da situação 5, representação do sonho, metáfora visiva, maravilhoso cristão. Portanto, seguindo-se às alegorias, a situação 4 se formaliza em diferença. Informa a didascália: “Tocan cajas y clarines, y salen Soldados, y detrás CRISTINA, vestida de corto, armada; y como lo dicen los versos se va desarmando recibiendo plumas, espadas y bengala en fuentes.” (p. 735,1)

Na relação leitor/espectador, os signos acústicos, sons de *cajas y clarines* devem ser ouvidos logo após a saída das alegorias Religião, Graça, Fé e Sabedoria, pelo espectador. E a entrada de Soldados e de Cristina se realiza em sequência e está afirmada, na didascália pela conjunção “y” reiterada. Cabe ao leitor “ouvir” os sons das caixas marciais e dos clarins que precedem e/ou acompanham a entrada dos Soldados. Os signos acústicos são de significativa importância, pois sons de caixas e clarins não são gratuitos: preparam o espectador/leitor para receber um personagem de responsabilidades militares; aos signos acústicos seguem-se os Soldados. Sons e Soldados antecedem a entrada de Cristina, último personagem a entrar em cena. A ordem de entrada estabelece a hierarquia, *y detrás Cristina, vestida de corto, armada*. O traje caracteriza o personagem: traje curto, *militar túnica de Marte*, como informa a réplica e não o traje longo de dama da corte. *Armada* determina os signos acessórios definidores, enfim, do personagem: *ya que llegué a escarmentar / a quien negarme presume / obediencia, / ... el armés me quitad* (p.735, 1). A réplica esclarece a autoridade e explica o traje. O personagem está armado de *armés*. Signos que se tornam símbolos do exercício militar efetivo – *el armés* – de autoridade legítima e do estado militar, respectivamente: *toga ... no menos el poder / estriba en la singular / toga que en la militar / túnica de Marte*. É, portanto, na réplica do personagem que se explica o que é exiguo na didascália..

Convém assinalar que não há nenhuma referência espacial; terminado o canto das alegorias, elas se retiram e o espaço, na situação 4, está inteiramente livre para o personagem Cristina. Ela estabelece o seu espaço, como personagem central e é a atenção de todos.

Depreendemos, em seguida, um espaço virtual pela presença dos signos da representação: (*Llegan una mesa con libros, recado de escribir y una silla.*) Logo, o espaço é um “escritório”; e como se trata de uma rainha, infere-se que o espaço é, também, um palácio, não havendo, porém, nenhum signo caracterizador. Aqui, o personagem determina o espaço e domina a ação. Cristina, rainha da Suécia, mulher investida do poder, da ação militar e amante das letras, é convidada a sentar-se à Mesa para a ceia eucarística.

Antecedendo o sonho, segue-se a réplica de Cristina, sua meditação sobre predestinação em Santo Agostinho; e medita, também, sobre si mesma e se pergunta:

*¿ cómo ha de tomar de mí
satisfacción de que erré
sí de mi parte guardé
los ritos en que nac? (p.736, 1)*

Depreendemos a ideologia do texto, no auto-questionamento do personagem e, mais ainda, pela leitura de Santo Agostinho. Essas duas circunstâncias – questionamento de sua religião e o texto de Santo Agostinho – indiciam e preparam para o sonho e, conseqüentemente, para a conversão:

*¿ qué será
sentir un auxilio cuando
Dios le envía?; Oh si yo fuera
tan feliz que mereciera,
(Durmiendo y despertando.)
mi discurso iluminando
ver algún rasgo, mostrando
cómo instruye y cómo advierte!
Pero, ¿ qué letargo fuerte
me dá, cuando ver quería
de qué suerte Dios envía
un auxilio? (p.736, 2)*

E Cristina sonha porque, como lemos no auto sacramental *El pastor Fido*:

*... para especulación
de los más altos misterios
se han de valer los humanos
de parábolas o ejemplos
que a su modo los expliquen. (p.1589, 1)*

A situação 6 é o sonho, metáfora visiva, expressão do maravilhoso cristão:

*Ábrese la nube, y se ve en ella un ETÍOPE
vestido de indio, ricamente aderezado
sentado en una peña, leyendo un libro*

Diferente da situação anterior, aqui o espaço onírico está definido: *Ábrese la nube*. O signo nuvem é muito constante na expressão de espaços no teatro de Calderón de la Barca, sendo uma característica da arte barroca para a situação de personagens de sonhos e personagens celestiais, especificando uma relação entre exterior/interior, material/mental, bai-

xo/alto, terreno/celestial, pois *comme signe il sert à la désignation d'un espace, ou d'une situation, d'une relation spatiale*, como observa Huber Damish (1972, p.13).

A nuvem está sempre associada a movimento, por isso iniciando a situação *Ábrese la nube*, para deixar ver o personagem bem caracterizado: um *ETÍOPE vestido de índio ricamente aderezado*. Uma nova relação espacial se estabelece, pois o personagem está *sentado en una peña* – um lugar e, também, se especifica seu posicionamento nesse espaço: em atitude de quem está *leyendo un libro*. Como Cristina, no plano “real”, não onírico, primeiro plano, o Etíope também medita sobre um texto. Desse modo, o espaço onírico é a extensão e o reflexo do espaço em primeiro plano, “real”. Na representação, a rainha tem diante de si um quadro e para o leitor/espectador Cristina faz parte, também, desse quadro. Representação cristã, cuja tradição é trazida à cena, como exemplo, como *extra ordinem*.

E no sonho, as figuras, *aparentes fantasias*, são percursoras, atuantes; o Etíope reflete o questionamento de Cristina diante de um texto e a tradição evangélica dos Atos dos Apóstolos (8:26-40) é retomada. Para o espectador da época, um *ETÍOPE vestido de índio ricamente aderezado* deveria remeter imediatamente para o texto em questão. E, ao abrir-se a nuvem, o quadro do sonho de Cristina, rainha da Suécia, com a figura do Etíope, seria logo identificado, porque a voz do autor na didascália remete aos Atos:

*27. e eis que um
homem etíope, eunuco, mordomo mor
de Candaces, rainha dos etíopes, o
qual era superintendente de todos
os seus tesouros e tinha ido a
Jerusalém para adoração*

*28. Regressava, e assentado no
carro, lia o profeta Isaías.*

Desse modo, a caracterização do Etíope, sucinta na didascália, se completa com o texto dos Atos que o espectador do século XVII já trazia como saber doutrinal. A relação leitor/texto sagrado é semelhante nos dois planos: no primeiro plano “real” de Cristina e no segundo, onírico, do Etíope. Ela deseja *ver algún rasgo, mostrando / cómo instruye y cómo advierte!* Ele se pergunta: *esto que leo / ¿quién me lo explicará?* Observamos que a réplica de Cristina não está dirigida ao Etíope, ela fala para si mesma, como em aparte:

*CRIST. - (En sueños.)
Aparentes fantasías
¿Um etíope leyendo
me enseñas?
No, no os entiendo. (p. 736, 2)*

Como o Etíope não entende o texto de Isaías, Cristina não entende o que vê em sonhos; e ela não entende porque não é católica, como o Etíope não é cristão; porém, para o espectador do auto, o mordomo-mor de Candaces oferece a transparência de significação. Em cena, como ícone, transforma-se em símbolo do converso, identificado, na didascália, com signos: a nacionalidade, o traje. Portanto, a intertextualidade explica a transparência da representação para o espectador católico de outrora e esclarece a polissemia dos signos.

A situação 6 se determina pela entrada em cena de outro personagem: *Sale por detrás San Felipe, vestido de apóstol.*

A seqüência entre as duas situações se estabelece pela pergunta do Etíope e a resposta do Santo; a caracterização do personagem é também sucinta; para o espectador de então, a representação do Etíope lendo já estaria associada aos Atos e, conseqüentemente, ao apóstolo São Felipe. O diálogo entre o Santo e o Etíope é de caráter doutrinal, exemplificador, portanto, didático: sermão representado. Cristina é espectadora e sua pergunta é, também aqui, como um aparte: *¿Maestro a quien estudia envías/ gran Dios?*

A última réplica do apóstolo é também dirigida a Cristina:

*S. FEL.- En aquella fuente en cuanto,
pues no basta la del llanto,
vayas a ella y yo te dé
más industriado en la Fe
agua de Espíritu Santo*

*(A CRISTINA)
Ven y t*ú* la dicha espera
pues lees y discursos haces
del Eunuco de Candaces. (p. 737, 1)*

Assinalamos na réplica do apóstolo, um signo – *fuente* – ausente da didascália inicial. Signo que faz parte do cenário verbal e, ao ser enunciado pelo personagem, deixa apreender, também, o gesto: *aquella fuente*. Gesto que *obedece a un sentido de representación y no a la espontaneidad* (DÍEZ-BORQUE, J.M., 1975, p.67). No gesto indicativo e pela ausência na didascália inicial, não se pode afirmar se o signo *fuente* está materialmente representado em cena e todos os espectadores podem vê-lo, se apenas São Felipe e o Eunuco o vêem; porém, considerando a importância do tema – o batismo do Eunuco, chamamento para o batismo de Cristina, logo, a conversão de ambos, ele ao cristianismo e ela ao catolicismo, pode-se afirmar a presença do signo *fuente*, e não apenas o signo, mas o signo do signo: a fonte “é” o batismo.

Comprovamos a estreita relação e importância entre diálogos e didascálias, portanto entre texto e representação. Na réplica de São Felipe há uma convocação, *ven*, à rainha e a enunciação da profecia, *t*ú* dicha espera*; isto é, o batismo – a conversão – como o Etíope.

A situação 7 se define pela mudança do cenário: *(Ciérrase la nube y despiértase Cristina.)*; a réplica de Cristina é de extrema importância, pois descreve para o leitor/espectador a mudança da representação, sem referência na didascália explícita:

*CRIST.- Oye, aguarda, no ligera
te desvanezca la esfera
del aire a nube, que hermosa
tanto, como misteriosa
vas desplegando a tu fin,
entre rasgos de nícar
hojas de jazmín y rosa. (p.737, 1)*

Observamos a diferença entre a didascália mencionada acima e a cenografia verbal, didascália implícita, icônica – *condiciona la organización material de la escena* – enunciada pelo personagem. Delineia-se o espaço do sonho; pinta-se para o leitor, descreve-se para o espectador e a transparência e leveza do espaço onírico é definida: *la esfera/ del aire o nube*. Pode-se, então, determinar a diferença acentuada entre as didascálias explícitas, suscintas –

Ábrese la nube e círrase la nube – e a didascália implícita, descritiva, na réplica do personagem. Os aspectos icônico e dinâmico são consideráveis, pois, metaforicamente, apresentam cores, depreendem-se luzes pela distinção entre os signos: *aire, nube, carnín, jazmín y rosa*. O sonho termina.

No espaço onírico, observamos que Cristina é espectadora; e em uma nova relação espacial: alto/baixo, teatro dentro do teatro, destacam-se, em suas réplicas, as referências ao espaço do sonho: *Aparentes fantasias''e''... empeño / con que me dormí haya el sueño / de los auxilios traído / sombras a la fantasía, / y que a esotras se anticipe*. O sonho é fantasia, é imaginação e se compõe de *sombras* ou *fantasmas*, pois as imagens do sonho são vistas como sombras para que o homem as pense, para que reproduza suas imagens e as torne suas.

A imaginação ou fantasia como sentido interno, percepção imaginativa, necessária no processo cognitivo, é fundamental na concepção do teatro calderoniano. O Pensamento se faz imagem e de acordo com a filosofia escolástica é impossível pensar sem imagens, sem criar fantasias. E é o próprio texto de Calderón que esclarece:

*PENS.- No lo dudes,
que siendo el Pensamiento a quién acides,
¿quién quita al Pensamiento
que finja fantasías en el viento?
(In: No hay instante sin milagros, p.1348,1)*

Porém, antes do personagem cair em sono mais profundo, antes de sonhar, na situação 5, anterior ao sonho, lemos a indicação do autor: (*Durmiendo y despertando*). Esse dormir e despertar assinala que a Vontade, como uma das potências da alma, é a última a se entregar ao sono. O Entendimento, como função cognitiva, é o primeiro:

*Pero ¿qué letargo fuerte
me da, cuando ver querría
de que suerte Dios envía
un auxilio?
(Se duerme). (p. 736, 2)*

O personagem não pode continuar suas indagações. E a Memória, perdida ao dormir, se restabelece no espaço onírico e é o próprio personagem que justifica, na situação 7, por que sonhou:

*Pues es claro
que, habiendo yo antes leído
esto en los libros, no ha sido
mucho, que en fe del empeño
con que me dormí haya el sueño
de los auxilios traído
sombras a la fantasía
y que a esotras se anticipe (p. 737, 1)*

Desse modo, o espaço onírico sendo mental, a representação do sonho se dá em um espaço da memória, teatro da memória que deve ser rememorado pela rainha da Suécia. Por isso São Felipe se dirige a ela

*Ven y tú la dicha espera,
pues lees y discursos haces
del Eunuco de Candaces.*

Convém esclarecer que é a filosofia de Tomás de Aquino que concilia Aristóteles com a Igreja, por isso a Memória será parte da Prudência, uma das quatro virtudes cardeais. (PARKER, A. 1983, p. 64-5).



Francisco de Zurbarán. Visione della Gerusalemme celeste. Madrid: Prado, nº 39, Assieme cm179x223)

Devemos observar a estreita relação entre teatro e pintura na expressão barroca do “Siglo de Oro” das Letras e das Artes, o século XVII espanhol, dentro da estética horaciana *ut pictura poesis*, como já mencionamos. A cena teatral é poesia parlante e o quadro é poesia muda. Como o sonho da rainha Cristina, com o quadro de Francisco de Zurbarán *Visão da Jerusalém Celestial* exemplificamos brevemente a estética barroca. Observamos o espaço escuro da cela do religioso aparentemente adormecido, de joelhos; seu braço esquerdo, apoiado sobre uma pequena mesa, apóia sua cabeça. Estaria lendo, pois tem diante de si um livro aberto, sombreado, deixando ver iluminado apenas o canto superior direito em forma triangular. O banco no canto esquerdo, composição do mobiliário doméstico, contrasta em sua cor castanha com a veste iluminada do religioso. Notamos que as madeiras de sua estrutura são linhas paralelas à veste alva. Se traçamos uma vertical no centro do quadro, vemos que ela deixa do lado direito, onde está o anjo, a ponta iluminada do livro; a cabeça do religioso à direita tem pequena parte sombreada; o lado esquerdo iluminado dei-

xa ver a expressão serena do religioso. O descanso tranqüilo é abençoado pelo Anjo que aponta, em seu gesto, para o espaço onírico: a Jerusalém Celestial. As vestes do Anjo em tons claros de rosa, com drapeados irregulares da manga do braço direito e da parte inferior do traje contrastam com o tom azul e drapeados mais estreitos da estola que envolve o braço esquerdo e se deixa cair nas costas, dá a volta pelo corpo e se prende na cintura. A pequena ponta da estola em drapeados verticais contrasta com os semicírculos da faixa. Claros-escuros delineiam o movimento drapeado das vestes. O Anjo tem parte de suas vestes iluminadas, como também o rosto e parte das asas pela luz irradiada da Jerusalém Celestial. A posição curvada do religioso, apoiado sobre a mesa estabelece o jogo de sombra e luz: o lado direito interno de suas vestes mostra a sombra; o lado esquerdo, voltado para o espaço onírico, mostra o drapeado da veste alva organizado pelo claro-escuro. A teatralidade da cena delimita o espaço terreno e o espaço da visão. Primeiramente, o Anjo, à direita, estabelece uma nova situação teatral ao entrar na cela. O seu gesto de bênção e dêitico, mostrando a Jerusalém Celestial, delimita mais um espaço dentro da representação: o espaço celeste que se mostra dentro de uma nuvem iluminada, signo do celeste. O olhar do espectador percorre a cena do ângulo esquerdo superior – a Jerusalém celestial –, abre-se para contemplar os dois personagens e se envolve no jogo de claro-escuro, no contraste das cores e contempla, medita.

A leitura iconográfica leva-nos a um terceiro momento de leitura: a intertextualidade do quadro não só com a estética horaciana *ut pictura poesis*, como já observamos; também à ideologia contra-reformista, o objetivo de propagar a fé cristã e divulgar como *exempla* os *mirabilia* da tradição cristã frente aos reformadores.

Trazemos mais um exemplo da teatralidade barroca, na representação do espaço onírico: os sonhos paralelos, o sonho de dois personagens, em sincronia: o auto *La Devoción de la Misa*, talvez de 1637. Outro auto que ilustra essa particularidade de sonho é *Sueños hay que Verdad son*, de 1670: sonho do padeiro e do copeiro que José, no Egito, interpreta.

O tema é histórico e se refere às lutas da Reconquista entre cristãos e árabes e está registrado na *Crónica Geral*, do rei Afonso X. Há personagens, alegorias e sombras. Considerando a necessidade de dividir o texto em situações, para efeito operacional, lê-se a didascália explícita, voz do dramaturgo:

*Tocan dentro una caja, y sin salir nadie al
tablado, dicen, a un lado ALMANZOR y su gente
y al otro el CONDE GARCI-FERNÁNDEZ,
con música triste*

O primeiro signo é acústico – *Tocan una caja*; observa-se a singularidade da representação sonora: apenas uma caixa. A espacialidade situa a ação: *dentro* e é reiterada em *sin salir nadie al tablado*. Essas referências espaciais permitem opor dentro e fora do tablado, onde se colocavam os carros para a apresentação dos autos, na festa sacramental barroca. Dentro se refere ao espaço interior dos carros abertos, onde se realizava parte da ação:

La construcción del escenario, con carros que podían abrirse y cerrarse independientemente, sin ocultar la escena de la vista, se prestaba perfectamente a este uso simbólico del decorado.
(PARKER, A. p.89)

Embora haja dúvida quanto à data do auto aqui analisado, interessa-nos observar que até 1645 eram apresentados quatro autos em Madri e cada autor de *comedias*, isto é, as companhias de atores, se responsabilizava por dois autos cada um. A partir de 1647 ou

1648 o número de autos apresentados foi reduzido a dois, e cada *autor de comedias* se encarregava de um. (SHERGOLD, N.D. e VAREY, J. E., p. 107)

Não havendo *memorias de apariencias* para o auto em questão, podemos, entretanto, depreender a utilização dos carros. As *memorias* deixadas por Calderón a partir de 1659 permitem melhor visualização para o leitor e dão a oportunidade de verificar a orientação expressa do dramaturgo na pintura e decoração dos carros.

Considerando a didascália, pode-se verificar que está *a un lado Almanzor y su gente/ y al otro el Conde Garcí-Fernandez con música triste*, isto é, um carro para a atuação espacial de cada personagem. E, além da delimitação espacial, o personagem castelhano tem para acompanhá-lo um motivo musical que indicia seu estado de ânimo, como também de seus comandados e, por extensão, de toda Castela: *con música triste*. Portanto, o signo acústico é índice da derrota das lutas pela reconquista. Opondo-se à música, ecoa (Dentro) o grito de guerra de Almanzor: *A sangre y fuego, soldados/ publicad/ Todos. Arma, arma, guerra (Cajas)* (p.246) A réplica de *TODOS*, evidentemente, é a resposta dos soldados de Almanzor, seguida pela percussão de caixas que devem ecoar o grito de guerra. E a réplica do Conde (*Dentro*) se opõe a de Almanzor: *Con lágrimas y suspiros/ moved del cielo la esfera*.

Segue-se então o signo acústico, índice da derrota, motivo musical, clamor do vencido: *Mus.- (Dentro) Ten de nosotros, Señor;/ misericordia y demencia*. A enunciação do Conde e a Música, apreensão dos castelhanos, desvelam a intensificação dos sentidos. E, de acordo com Ignácio de Loyola em seus *Exercícios Espirituais*, é preciso chorar lágrimas verdadeiras, tirar de dentro do peito o suspiro da dor para se elevar à esfera celeste; ser, então, capaz de ouvir com os ouvidos a música imaginada, criada pelos sentidos para expressar o sofrimento do pecador pelas suas culpas. O auto, em leitura histórica, permite que o “historial” deixe apreender o alegórico e a metáfora vela e revela o objetivo didático-doutrinal.

Por outro lado, quando ressaltamos a polissemia do signo teatral, compreendemos a acumulação de significados, e podemos afirmar que o signo acústico *é apenas um dos elementos da estrutura de uma manifestação teatral*. (BOGATYREV P. p. 83).

Segue-se a réplica de Almanzor que especifica o espaço e o tempo da ação, complementando o cenário: – *Haced alto, hasta que el día/ a estos montes amanezca*.

A importância da cenografia verbal se mostra e verificamos que o dramaturgo dispõe desse recurso para estar, também, na elocução dos personagens, de onde inferimos a importância das relações texto/representação. Os signos *dia* e *amanezca* permitem apreender e situar, em diferença, a ação no tempo: *é* noite ainda. O signo espacial *montes* está precedido do dêitico *estos*, delimitando mais estreitamente a ação no espaço e indicia, também, o gesto indicativo do personagem. Segue-se o clamor do CONDE, – *No dejen toda la noche/ de damar las voces vuestras./ (Cajas)* – cuja enunciação completa a referência temporal de seu opositor. Para o espectador, espaço e tempo se materializam na representação; para o leitor, uma vez que a didascália não situa a ação, a relação espaço-temporal só é apreendida no tempo linear da leitura. E, às caixas percussivas, opondo-se à voz clamante de Garcí-Fernández, seguem-se as vozes de *Todos: Arma, arma e M/ s. piedad, piedad,/ favor, favor*. Ao grito de guerra, precedido de caixas percursivas, o clamor expresso pela música é reflexo da debilidade do Conde. Opõem-se vozes e música, caracterizando a alternância das ações e a delimitação dos espaços. É interessante, pois, destacar a oposição final, quando a enunciação das réplicas se reduz a poucas palavras, evidenciando a ameaça e confiança de Almanzor e seus soldados e a insegurança e impossibilidades do CONDE castelhano:

TODOS. - Guerra, guerra

ALM. - Todo será horror.

CONDE.- Sea todo,

MÚS.- ¡Misericordia y demencia!

UNOS.- Piedad, piedad
OTROS.- Arma, arma.
UNOS.- Favor, favor
OTROS.- Guerra, Guerra. (p. 246, 1)

A oposição evidente no campo semântico: *guerra, horror, arma* e *misericórdia, demência (música), piedad, favor* deixa transparente, para o leitor, o final da situação, quando a sonoridade e o ritmo, tão patentes, delimitam o espaço de vencedor e vencido.

A situação 2, bastante extensa, especifica-se pela mudança de personagens; apresenta o Anjo e a Seita, alegorias que vão recordar ao leitor/espectador dados históricos sobre os muçulmanos, a invasão árabe e a Reconquista; explica o sentido do auto, mantendo o caráter didático-doutrinal da obra:

*ÁNGEL.- Eso hará
la metáfora más cierta,
si sobre estar en pecado
alguna virtud le enmienda.*
*SECTA.-Pues aunque en,
Gracia y Pascual
varios sentidos penetras,
yo sin buscar más sentidos
que militar en tu ofensa,
mis esperanzas pondré
en Almanzor, que es quien reina
hoy en Córdoba, y quien hoy
estas campañas intenta
que de la antigua Numancia
ruinas son, cuyas trompetas
apenas oyó Castilla
cuando a su opósito intenta
su Conde salir, haciendo
de armas, plaza en Santisteban
de Gormaz, en cuyo campo
casi a la vista las tiendas
están esperando al alba. (p. 250, 1)*

Podemos deprender da didascália explícita *Salen el Angel y la Secta luchando* que cada alegoria deixa seu respectivo carro, o do Conde e o de Almanzor, e a luta se dá no tablado, pois ao final da situação, lemos:

(Va cada uno por su lado),
.....
*(Canta el ÁNGEL hacia un carro
y representa SECTA a otro)*
ÁNGEL.-Conde ilustre de Castilla
SEC.-Rey de Córdoba, la bella
ÁNGEL ¿-Invicto Garç-Fernández
Godó, atlante de la Iglesia? (p. 250, 2)

A situação 3 caracteriza-se pela mudança do cenário:

Ábrense las tiendas de campaña y en la una se ve al CONDE, viejo venerable armado, sentado, durmiendo, y en la otra a ALMANZOR, en una silla, también durmiendo. (p. 250, 2)

Os espaços se delineiam, *tiendas de campaña* abertas para que deixem ver seus ocupantes: o Conde, *viejo venerable, armado* e *Almanzor*; e o tempo se define como sendo ainda noite, pois o signo *durmiendo*, polissêmico, caracteriza, também, a não ação dos personagens, o cessar das lutas, o aguardar do confronto, enfim uma calma temporária. Observamos que a caracterização do Conde castelhano é mais específica, opondo-se à do árabe. *Viejo venerable* é uma caracterização de personagem bastante freqüente em Calderón. O signo *armado* é extremamente indiciador e deixa perceber, em diferença, o personagem Conde, representado na primeira situação, onde Castilha está despreparada, desarmada para o enfrentamento.

Os personagens, dormindo em suas tendas de campanha, a tranqüilidade temporária, favorecem o sonho. Retomando as últimas réplicas da situação anterior: *Ángel.-Conde ilustre de Castilla./ Secta.-Rey de Córdoba, la bella./ Ángel.-¿Invicto Garci-Fernández,/ Godo, atlante de la iglesia?* e considerando a situação 3:

CONDE.- (En sueños.)
¿Quién me nombra?
ALM.- (En sueños) ¿Quién me llama?

Observamos que as alegorias que ocuparam a situação 2 permanecem em cena, quando se abriram as tendas de campanha e que há continuidade bastante estreita entre as duas situações 2 e 3; a representação alegórica prepara e introduz o sonho dos dois personagens; estes respondem ao chamamento das respectivas alegorias. A Vontade vencida pelo sono, o Entendimento discernindo, a Memória mantém a expectativa da guerra e o Pensamento cria, em fantasia, as imagens do sonho:

ÁNGEL.- (Cantando.)
Despierta a mi voz.
SECTA.- Despierta
a mi aceno. (p.250, 2)

Há diferença entre o chamamento do Anjo cantando e o da Seita pelo *acento*; a emissão da voz pelo canto – a música continua associada ao Conde – ou pela enunciação é um signo caracterizador dos personagens, pois o *acento* da Seita deve referir-se à maneira de falar dos invasores.

CONDE.- ¿Quién, quién eres,
divina inspiración bella,
que iluminas mis sentidos
de la noche?
en las pardas sombras negras. (p. 250, 2)

Distinto do sonho da rainha da Suécia, que assiste à representação do sonhado e, só ao final, São Felipe se dirige a ela, aqui há o diálogo entre os personagens e as alegorias, enriquecendo e dando mais dinamismo à representação dentro da representação, ao teatro

dentro do teatro. E a réplica do Conde, didascália implícita, descreve o Anjo para o leitor, reiterando o que está sendo visto pelo espectador. Luz e sombras se opõem na expressão barroca; nas sombras da noite, resplandece o Anjo, iluminando, também, os sentidos. É preciso passar pelos sentidos, com veemência sentir a dor da derrota, chorar lágrimas sentidas, ouvir música triste e a imagem da memória, definida na noite e no sonho, cria fantasias e responde ao clamor daquele que sente intensamente e se exercita na dor *con lágrimas y suspiros*. Porém o *locus*, a composição de lugar, referencial para o Conde, por ele enunciado, já está determinado anteriormente: *del cielo la esfera*. É da esfera celeste que vem o Anjo para auxiliar Castela: o teatro da memória se representa. À indagação do Conde, alterna-se a de Almanzor; podemos, então, observar que ambas indagações se iniciam de modo idêntico: *¿Quién, quién eres?* questionamento indiciador do desconhecimento. A réplica de Almanzor identifica a Seita, descrevendo-a, como fez o Conde, estabelecendo a oposição entre as alegorias:

ALM.- *¿Quién, quién eres,
caduca sombra funesta,
que en las fantasmas del sueño
nueva pesadez aumentas?*
(p.250, 20)

Divina inspiración bella se opõe à *caduca sombra funesta*; o Anjo ilumina, a Seita *nueva pesadez aumenta(s)*; porém, na oposição notória entre luz e sombra, apreendemos uma distinção fundamental: o Anjo transparece na luz e a Seita é sombra funesta. O Anjo é o guardião dos castelhanos, enviado de Deus, atendendo ao clamor veemente do Conde porque

Createur est unique, unique sa Providence. Et les ordres hiérarchiques sont seulement ses révélateurs et ses messagers. (ROQUES, R. 1970, p. XLVII)

Esse Anjo, mensageiro da Providência, pertence, junto com os Principados e os Arcanjos, à terceira e última hierarquia celeste, de Dionísio Areopagita. E observa Roques:

L'univers hiérarchique est exclusivement celui du sacré et du consacré, que constituent, d'une part et de manière purement spirituelle (ou intelligible), les ordres angéliques, d'autre part et de manière à la fois spirituelle et sensible, les ordres de la hiérarchie humaine. (XLIV)

Da oposição entre Anjo e sombra funesta, depreendemos, também, a distinção entre inteligível e sensível, inferindo-se que o Conde com seu clamor perpassa intensamente os sentidos, alcança o inteligível e o Anjo se lhe apresenta no sonho. Almanzor se mantém, por suas ameaças, no plano do sensível; daí a patente diferença da Seita e de sua caracterização como *caduca sombra funesta*. Por outro lado, é preciso considerar a polissemia dos signos *sombra e fantasmas*. Além de metáforas visivas do sonho de Almanzor, expressão do sensível, conferimos com Tomás de Aquino, *Summa Theológica, I, LXXXIX, art.1*, que a mente amplia seu conhecimento das coisas *per conversionem ad phantasmata*. A imagem da mente é percepção e memória do representado na situação 1, para os dois personagens – plano do sensível - mas a diferença se acentua extremamente em Anjo e Seita, no sonho, espaço mental, teatro da memória, onde cada um tem o seu papel. O Conde alcança o inteligível e o Anjo se representa; Almanzor permanece no sensível com *caduca sombra funesta*,

especificando, ainda a hierarquia humana, pois o Conde com seus rogos e fé alcança o inteligível. Segue-se a identificação do Anjo, como guardião:

*ÁNGEL.-(Cantando.) De tu fe y religión
espíritu soy que alienta
con los suaves acentos
de dulces cláusulas tiernas
tu valor; para que acudas
a la piadosa defensa
de la honra de Dios, cuidando
de los triunfos de la Iglesia (p.250, 2)*

A tensão entre cristãos e mouros se representa:

*SECTA.- De tu espíritu valiente
alma soy que altiva intenta
con las horrosas voces,
idiomas de mi soberbia,
encender tu pecho en iras
porque en rencorosa ofensa
del crucificado Cristo,
a Castilla a cobrar vuelvas (p. 250, 1)*

É também notório que as réplicas das alegorias definem com muita evidência o plano inteligível do Anjo e, portanto, o nível superior da hierarquia humana do Conde; como também o plano do sensível, a hierarquia humana, em que se encontra Almanzor, é evidenciada pela Seita. Tudo isto, evidentemente, dentro da ideologia católica dominante.

*ÁNGEL. - (Cantando.) Al arma, al arma Castilla,
pues Dios sus gentes te entrega.
SECTA. - Al arma, al arma, Almanzor
que Alí su valor te presta
ÁNGEL - (Cantando) Lidia, pues, daman do al cielo
diciendo en lágrimas tiernas
SECTA.- Lidia, pues diciendo al son
de cajas y de trompetas
MÚS. Y ÁNGEL. - Ten de nosotros Señor,
misericordia y denencia
SECTA. - A sangre y fuego, soldados
Pro seguid
TODOS. - Arma, arma, guerra
(Cajas.)
MÚS.- Piedad, piedad.
TODOS. - Arma ,arma
MÚS. - Favor, favor
TODOS. - Guerra, guerra. (p. 251, 1)*

Distinguímos diferentes etapas no espaço onírico: ao diálogo entre as *sombras* do Conde e de Almanzor com o Anjo e a Seita, respectivamente, segue-se a contenda entre as *sombras* das alegorias; a enunciação do Anjo, acompanhada pela música, repetindo a situação

1, opõe-se expressamente à da Seita e a de Todos; e finalizando, apenas a música se opõe ao grito de guerra. Assinalamos que o espaço onírico continua o espaço “real”; como espaço mental é também espaço de representação e estende a ilusão teatral como teatro da memória, apelando para os sentidos do leitor/espectador – ver e ouvir – luz e sombra, música e gritos de guerra – para que cada um veja, ouça e sinta intensamente, criando espaços mentais, estendendo, também, em si e para si, a representação barroca. E a alternância entre os signos acústicos – a diferença na réplica dos personagens, das alegorias, a música clamorosa e os gritos de guerra – delineiam a teatralização do espaço, pela sua extensão na teatralidade. Desse modo, podemos depreender dois sistemas de signos: o sistema de expressão/representação de Castilha, do Conde, do Anjo, da igreja católica; e, em oposição, árabes, Almanzor, Seita, Alá. Finalmente, a alegoria Seita é um signo de cuja polissemia se estabelece o ímpeto pela guerra; a marcante diferença de religiões; e o mais significativo: a falsa religião, frente à verdadeira religião, a católica.

Como paradigma desse Auto, encontra-se nos *Exercícios Espirituais* de Ignácio de Loyola, no quarto dia, da segunda semana, a meditação de duas bandeiras, *a una de Christo, summo capitán y señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura*. (p.238)

O sonho do Conde castelhano, embora paralelo ao de Almanzor, é uma modalidade de sonho profético – cumpre-se a ajuda divina aos castelhanos – cuja teatralidade se estende em espaços diversificados e opostos, para exemplificar a doutrina agostiniana de auxílio, como em *La Protestación de la Fe*. A réplica do Conde aclara essa afirmativa, na situação 4:

*CONDE.-Pero ¿qué dudo que el cielo
mis deseos favorezca
con sus auxilios, si es
mi fe mi mayor empresa?* (p.251,1)

A leitura da obra calderoniana nos permitiu assinalar a teatralidade da memória, dentro da tradição clássica da arte da memória, o teatro dentro do teatro; a representação do espaço onírico – o sonho da rainha Cristina da Suécia, a oportunidade do tema dentro da ideologia contra-reformista, sua conversão ao catolicismo, sonho profético de tradição bíblica, no auto *La protestación de la Fe*, de 1656. E na recuperação da memória histórica da Península Ibérica, como tantas obras de Lope de Vega, de Tirso de Molina, Calderón de la Barca tem como tema a Reconquista do território hispânico, usurpado pelos diversos povos árabes que ali chegaram. O auto *La devoción de la misa*, de 1637 exemplifica em sonhos paralelos, não apenas as lutas entre mouros e cristão: representa a luta entre o cristianismo, a Igreja e a Seita, entre Deus e Alá. Desse modo, a representação mostra a mais que milenar tradição cristã frente aos reformistas.

O espaço onírico representado nos autos nos permitiu intertextualizar a teatralidade da memória no teatro de Calderón de la Barca com o quadro *Visão da Jerusalém Celestial* de Francisco de Zurbarán, dentro da estética horaciana *ut pictura poesis*: o teatro é pintura parlante, o quadro é muda poesia.

Referências bibliográficas:

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
BOGATYREV, P. Os Signos do Teatro in *Semiologia do Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1988.
CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Obras Completas*, III, *Autos Sacramentales*, Madrid: Aguilar, 1967.

Entreneses, júcaras y mojigangas. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez e Antonio Tordera. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

DAMISH, H. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DENYS L'ARÉOPAGITE. *La hiérarchie céleste*. Introduction par René Roques, Paris: Éditions du Cert.1970.

DÍEZ-BORQUE, J. M. *Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus, 1983.

-“Aproximaciones semiológicas a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro Español” in *Semiología del Teatro*. Textos seleccionados por...y García Lorenzo, Luciano. Madrid: Ensayo Planeta, 1975.

ELAN, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1984.

GREGORI, M. e FRATI, T. *L'opera completa di Zurbarán*. Milano: Rizzoli Editore,1973.

HERMENEGILDO, A. ‘Los signos de la representación: la come dia Medora de Lope de Rueda’ in: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*. Ensayos dedicados a John E. Varey, Canadá: Ottawa Studies, 3 Devehouse Editions Canada, 1989.

LE GOFF, J. *O Maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JANSEN, S. ‘Esquisse d'une théorie de la forme dramatique’ in: *Langage*, n° 17, Paris, Larousse, 1968.

LOYOLA, I. *Obra Completa. Ejercicios Espirituales*. Madrid: BAC, 1982.

PARKER, A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

PERES, Lygia Rodrigues V. *O Maravilhoso no Teatro de Calderón de la Barca: sonhos, visões e aparições*. Tese de Doutoramento, USP, 1992.

SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of Seventeenth Century*. Oxford: At the Clarendon Press, 1967.

UBERSFELD, A. *Lire le Théâtre*, Paris: Éditions sociales, 1978.