



**A teatralização retórica dos autos sacramentais
de Calderón de la Barca *El divino Orfeo,*
*Andrómeda y Perseo***

Claudio Bazzoni

Série: Produção Acadêmica Premiada

**A teatralização retórica dos autos sacramentais
de Calderón de la Barca El divino Orfeo,
Andrómeda y Perseo**

Claudio Bazzoni

Série: Produção Acadêmica Premiada

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITORA: Profa. Dra. Suelly Vilela

VICE-REITOR: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Prof. Dr. Gabriel Cohn

VICE-DIRETORA: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Eliana Bento da Silva Amatuzzi Barros – MTb 35.814

Projeto Gráfico

Dorli Hiroko Yamaoka – MTb 35.815

Diagramação

Erbert A. Silva – MTb 35.870

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO ON-LINE

Presidente - Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Membros

DA - Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

DF - Prof. Dr. Vladimir Safatle

DH - Profa. Mary Anne Junqueira (titular)

DH - Prof. Rafael de Bivar Marquese (suplente)

DL - Prof. Dr. Marcello Modesto dos Santos

DLCV - Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto

DLM - Profa. Dra. Roberta Barni

DLO - Prof. Dr. Paulo Daniel Elias Farah

DS - Profa. Dra. Márcia Lima

DTLLC - Prof. Dr. Marcus Mazzari

STI - Maurício Pereira Nunes

SCS - Dorli Hiroko Yamaoka

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B364 Bazzoni, Claudio

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

152 p. (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como tese do autor (Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004).

1. Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681. 2. Teatro (Literatura) - Espanha.
4. Autos sacramentais (Análise; Crítica e interpretação). I. Título. II. Série.

ISBN 978-85-7506-148-0

Introdução	09
Capítulo 01	
Como ler os autos sacramentais	15
Historiografia da crítica calderoniana	19
Capítulo 02	
Definição e origem dos autos sacramentais	31
Origens dos autos sacramentais	37
O sacramento da Eucaristia, na encenação da sacralidade da teologia-política	45
Capítulo 03	
Teatralização retórica dos autos mitológicos	53
Interpretação figural, alegórica e simbólica	55
Origens da interpretação figural	59
Allegoria in factis e Allegoria in verbis	61
Mitos: agudeza dos autos sacramentais	71
Conceito predicável	77
O estilo dos Autos Sacramentais	85
Capítulo 04	
Análises de dois autos mitológicos	93
Análise de <i>El Divino Orfeo e Andrómeda y Perseo</i>	97
Memoria de las aparencias de <i>El Divino Orfeo</i>	99
Análise da loa de <i>El Divino Orfeo</i> : o tema e o argumento engenhoso	101
Loa de <i>Andrômeda y Perseo</i> : o tema e o argumento engenhoso	105
Criação em <i>El Divino Orfeo</i> : dificuldade	109
A criação em <i>Andrômeda y Perseo</i> : dificuldade	115
A Tentação, o Pecado, a Transformação em <i>El Divino Orfeo</i> : o desenlace	123
A Tentação, o Pecado, a Transformação em <i>Andrômeda y Perseo</i> : o desenlace	129
Redenção em <i>El Divino Orfeo</i> : aplicação	135
Redenção em <i>Andrômeda y Perseo</i> : aplicação	139
Autoridade em <i>El Divino Orfeo</i>	143
Autoridade em <i>Andrômeda y Perseo</i>	145
Conclusão	147
Bibliografia	151

Resumo

A maioria dos estudos sobre os autos sacramentais realizados ao longo da história não considera as teorias retórico-poéticas que na época de Calderón forneciam as regras e os modelos para as práticas de representação. Assim, o valor e a significação do drama sacramental foi mudando de acordo com as concepções, condicionamentos e pressupostos dos leitores de cada momento da história.

O objetivo desta pesquisa é reconstruir o sistema de representação que os autos sacramentais integravam. Faremos uma síntese do panorama histórico das críticas mais prestigiadas em torno de Calderón e mostraremos a importância de adotar preceitos retóricos para analisar os dramas sacramentais.

Os autos sacramentais colocavam em cena a sacralidade da teologia-política cristã contra-reformista. Eram definidos por Calderón como “*sermones puestos en verso*” que apresentavam sempre o mesmo assunto: a Redenção e a Eucaristia. Por serem “sermões”, percebemos que podíamos relacionar o teatro sacramental aos conceitos predicáveis, um modo agudo de apresentar a palavra divina que, segundo os tratados de eloquência sacra, os pregadores usavam para maravilhar o público.

Os autos sacramentais são também representações alegóricas. Para Calderón, assim como para Ficino, Pico de la Mirandola e outros humanistas, as verdades cristãs estavam presentes em todas as tradições e em todos os tempos. Nos dois autos sacramentais mitológicos que analisaremos, *El divino Orfeo* e *Andrómeda y Perseo*, o autor madrilenho desloca para os textos de ficção os princípios interpretativos dos Padres da Igreja medieval, fazendo com que mitos cristianizados, decorosamente, ensinem ao público a ética e a política fundamentadas nas autoridades e deleitem-no com a engenhosidade das metáforas.

Abstract

Rhetorical theatricalization of Calderón de la Barca's *auto sacramentales* - *El Divino Orfeo*, *Andrómeda y Perseo*

Throughout history, most studies of the one-act allegorical religious dramas known as *auto sacramentales* failed to consider the rhetorical and poetical theories that, in Calderón de la Barca's time, provided the rules and models for the performing arts. Thus, the value and significance of the sacramental plays have differed according to the concepts, conditioning and assumptions of each reader in each historical moment. The goal of the present study is to reconstruct the system of representation to which the *autos sacramentales* belonged.

The sacramental plays were enactments of the holiness of the counter-reformist Christian theology and politics. Calderón defined them as “*sermons puestos en verso*” [sermons in verse] that unchangingly dramatized the same subject matter, namely, the Redemption and the Eucharist. Inasmuch as they were “sermons”, it is possible to associate some constitutive elements of the *auto sacramentales* to the predicable concepts, i.e., the allegories used to demonstrate faith or moral truths, which were a rather keen way of presenting the word of God and to which, according to treatises on sacred eloquence, the preachers of the 17th century resorted to marvel their audience.

The *auto sacramentales* are allegorical representations. For Calderón de la Barca, as well as for Ficino, Pico de la Mirandola and other humanists, Christian truths were present in every tradition of every age. In *El Divino Orfeo* and *Andrómeda y Perseo*, two mythological *autos sacramentales*, the Madrilenian author transposes the interpretative principles of the medieval Church Fathers to texts of fiction, thus allowing Christianized myths to *decorously* educate the people about an ethics and politics substantiated on the authorities while delighting them with ingenious metaphors.

Introdução

Esta tese apresenta a análise retórica de dois autos sacramentais de Calderón de la Barca: *El divino Orfeo* e *Andrómeda y Perseo*. Esses autos foram escritos respectivamente em 1663 e 1680, portanto em um momento em que os dramas sacramentais eram espetáculos grandiosos (utilizavam quatro “carros”) e tinham uma grande importância para a festa do *Corpus Christi*.

O capítulo 1 mostra como o valor e a significação do auto sacramental foram mudando ao longo da história. Para analisar essa mudança, apresentamos algumas das idéias do texto “Que significa a recepção dos textos ficcionais?” de Karlheinz Stierle, e organizamos uma síntese do panorama histórico das críticas mais prestigiadas em torno de Calderón. Como a maioria dos estudos sobre os dramas sacramentais não se preocupa em considerar critérios históricos e preceitos retóricos que regulam as representações seiscentistas, o teatro sacramental calderoniano foi objeto das mais antagônicas leituras, chegando a ser considerado uma “aberração” ou a “expressão máxima de liberdade e força imaginadora”. Stierle mostra em seu texto que reconstruir os repertórios de que dispunha “o receptor da comunicação original” é tarefa do leitor “não contemporâneo”, que, para não “falsear” o texto de ficção antigo, deve também evitar pôr irrefletidamente o seu repertório em sua leitura.

Sabemos que o destinatário da época de Calderón era um tipo católico, contra-reformista, absolutista, neo-escolástico, conhecedor de Retórica. Para reconstruir o sistema de representação que regulavam os dramas sacramentais, lançamos mão de referências textuais (o Velho e o Novo Testamentos, livros de emblemas etc.), históricas (determinações do Concílio de Trento, o *Ratio Studiorum* etc.) e retóricas (tratados de retórica de Frei Luis de Granada, de Frei Diego de Valadés, de Emanuele Tesauro, de Baltasar Gracián) que nos permitiram examinar a exatidão da definição de auto sacramental proposta por Calderón na loa de *La segunda esposa y trunfar muriendo* (1648? 1649?): “*sermones puestos en verso, en idea/ representable cuestiones de la Sacra Teología,/ que no alcanzan mis razones/ a explicar ni comprender, y al regocijo dispone/ en aplauso de este día.*” Com esta tese, queremos comprovar que muitos dos elementos constitutivos dos autos sacramentais, na invenção, na disposição, na elocução e na ação, correspondem a modos de pregar dos oradores sacros. Conforme o *Trattato de' concetti predicabili* (1654) de Emanuele Tesauro, muitos pregadores preparavam os sermões transformando o tema em um “argumento engenhoso”, que era uma forma arguta de apresentar a matéria sacra, fundada em metáforas formadoras de um sentido *tropológico*, *alegórico*, ou *anagógico*. Um sermão estruturado em um conceito predicável era dividido em quatro etapas: *dificuldade*, *desenlace*, *aplicação* e *autoridade*. As análises de *El divino Orfeo* e *Andrómeda y Perseo*, que estão no capítulo quatro, propõem fazer analogias entre o modo de pregar com “conceitos predicáveis” e a estrutura e apresentação desses dois dramas sacramentais.

Outras definições de autos sacramentais serão apresentadas no capítulo 2. Em geral, elas enfatizam o caráter litúrgico e devocional desses dramas religiosos. Confirmam seu caráter alegórico e temático, pois sempre tratam do tema da Eucaristia ou da Virgem Maria, e indicam que são representações produzidas somente na Espanha.

No capítulo 2 ainda, há um relato sobre as origens do drama sacramental. Como não conhecemos

nenhum estudo que use preceitos retóricos para estabelecer critérios comparativos entre os autos sacramentais e as representações que os precedem, limitamo-nos a sintetizar idéias de alguns críticos e estudiosos do teatro religioso espanhol do Século de Ouro. Destacamos os livros de Alexander A. Parker, *The allegorical Drama of Calderón* (1943) e o livro de Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (1967).

Também discutimos como os autos sacramentais calderonianos encenavam o conjunto dogmático do catolicismo, principalmente os dois mistérios da fé: a Redenção e a Eucaristia. O *Corpus Christi* era o momento culminante do ano litúrgico e os dramas sacramentais ajudavam a instruir e deleitar o público, apresentando, como os sermões, de modo verossímil e decoroso, as categorias teológico-políticas da Espanha do século XVII.

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”.

O capítulo três apresenta um estudo sobre as premissas retóricas que usamos para fundamentar as análises. Apresentamos como os Padres da Patrística, da Escola de Alexandria, da Patrística Latina e da Escolástica apropriaram-se da noção de alegoria da retórica greco-romana para interpretar os textos sacros, e como os métodos de interpretação que desenvolveram foram re-adaptados por eruditos, pintores e poetas do Renascimento.

O capítulo começa com as definições dos métodos de interpretação figural, alegórico e simbólico, que o texto *Figura* de Auerbach apresenta. Depois investiga as origens da interpretação figural, que os Padres da Igreja medieval costumavam justificar com passagens de epístolas paulinas. A seguir, apresenta as noções, o funcionamento e a natureza simbólica da *allegoria in factis* e da *allegoria in verbis*, exemplificadas em passagens de Santo Agostinho, Beda e Santo Tomás de Aquino.

No final do século XV, os sentidos alegóricos passam a ser aplicados indiscriminadamente nas letras sacras e pagãs. A alegoria não é vista apenas como uma tradução figurada de um sentido próprio ou como um método de interpretação das Escrituras. Quando usada na poesia, concretiza a possibilidade de “letras humanas” apresentar os sentidos metafóricos das Escrituras. O que era uma modalidade de elocução, passa a ser uma técnica de interpretação, e, depois, para Calderón e humanistas, um misto “retórico-hermenêutico”.

É importante lembrar que os decretos tridentinos afirmam que a raiz do sacramento da Eucaristia está no Pecado Original, na queda adâmica. Nos dois autos que serão analisados, Calderón usa as primeiras cenas para apresentar as passagens do Velho Testamento que compreendem o Gênesis 1, 1 – 30 e 3, 1 – 24, colocando em cena *ficcionalmente* as passagens da Criação, da Tentação e do Pecado. Depois da queda, os dois autos passam a figurar o Novo Testamento, encenando o caminho da cruz/ cena de ultrajes/ Ressurreição, relatados pelos evangelistas no Novo Testamento. Aplicando procedimentos co-

muns entre os humanistas, Calderón usa personagens de ficção para colocar em cena os fatos do Velho e Novo Testamentos, que, segundo os Padres da Igreja medieval, são resultado da vontade divina dentro do contexto da salvação. O autor madrileno desloca para sua encenação alegórica os princípios interpretativos dos Padres da Igreja medieval, propondo um espetáculo que ensine os bons exemplos da política católica e ao mesmo tempo maravilhe o público com a engenhosidade das metáforas.

Chama-se “conceito predicável” o “novo” modo de pregar que ensinava deleitando e deleitava ensinando. Lançando mão de argumentos engenhosos e reflexões metafóricas novas e admiráveis que simplificavam a doutrina da Sagrada Escritura para os incautos e que a elevava para os doutos, os pregadores seiscentistas podiam ensinar as verdades, até mesmo com fábulas. Os autos sacramentais mitológicos de Calderón são textos alegóricos que usam *mitos* adaptados para pôr “em idéia representável, questões da sagrada Teologia”. Neles, podemos ler os sentidos *alegórico*, *tropológico* e *anagógico*, que, segundo Tesouro, são a “causa eficiente da agudeza”.

Ainda no capítulo 3, definimos e reconhecemos as metáforas e os procedimentos que fundamentam a agudeza conceitual, podendo assim estabelecer os pontos de contato entre o conceito predicável e o auto sacramental. O capítulo termina tratando do estilo dos autos sacramentais. Veremos que o gênero demonstrativo é o mais próprio para o drama sacramental, já que se ajusta mais à noção de conceito predicável. O estilo é o temperado (ou médio). Apesar de os autos cumprirem as três funções retóricas, *docere*, *delectare*, *movere*, o predomínio é do deleite, função própria dos discursos temperados. Essas questões sobre o estilo são fundamentadas pelos textos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Também tomamos como referência textos como *De doctrina christiana*, de Santo Agostinho, a *Rhetórica eclesiástica*, de Frei Luis de Granada e a *Rhetórica cristiana*, de frei Diego de Valadés.

No capítulo quatro, desenvolvemos as análises dos dois autos mitológicos mencionados. Calderón *cristianiza* dois mitos e põe em cena, mesclados, alegorias da ficção poética e princípios interpretativos do Cristianismo. O autor madrileno via a mitologia como um eco imperfeito da Revelação divina. Daí os autos mitológicos apresentarem unida à fabula, a história da natureza humana segundo a Teologia: criação, queda e restauração. Como os sermões escritos com conceitos predicáveis, os dramas sacramentais apresentam o tema que vai ser provado, o argumento engenhoso, a dificuldade, o desenlace, a aplicação e a confirmação por uma autoridade. Das metáforas que Tesouro apresenta em seu Tratado de conceitos predicáveis, veremos que a de *proporção* é a usada por Calderón para compor os autos mitológicos.

O drama religioso sempre esteve muito arraigado ao coração da nacionalidade espanhola, e, durante muito tempo, foi um tipo de teatro muito popular. Apesar de a “espécie” auto sacramental ser “híbrida” e não se conformar a nenhuma *ars poetica* dos antigos modelos do gênero dramático, nela se aplicam objetivamente os aspectos prescritivos retóricos comuns aos textos seiscentistas, correspondentes a um decoro *ético-poético-retórico*.

O auto sacramental colocava em cena a sacralidade da teologia-política cristã contra-reformista. Aplicar objetivamente aspectos prescritivos retóricos significa lançar mão de formas não-psicológicas de organização da representação que imitam modelos coletivos e anônimos, distintos dos pressupostos românticos e psicologistas da “expressão”.

Abordar os autos mitológicos de Calderón de la Barca, pensando-os como teatralização retórica, tentando compreendê-los como eram concebidos e vistos - dramas litúrgicos, poéticos, metafóricos, que

ensinavam questões teológicas e deleitavam pela maravilha; dramas representados uma vez por ano, na festa de *Corpus Christi* para um público compacto, formado por Rei, religiosos, gente de letras e iletrados – vai permitir que nos aproximemos dos modelos culturais do século XVII. Também assim, entenderemos melhor a natureza do auto sacramental, como gênero dramático que põe em cena o processo alegórico que combina a alegoria construtiva ou retórica dos poetas e a alegoria interpretativa ou hermenêutica dos teólogos.

Por fim, uma palavra sobre as edições dos autos sacramentais que manejamos nesta tese.

Para a análise de *El divino Orfeo*, utilizamos o volume 24 da série Autos completos da Universidade de Navarra – Edition Reichenberger. Essa edição de *El divino Orfeo* foi preparada por J. E. Duarte e editada em 1999. Além da reprodução do fac-símile da versão de 1663 (Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1256, 5), ela apresenta muitas informações filológicas, referências dramáticas, teológicas e literárias. As referências que fazemos na análise de *El divino Orfeo* a número de versos e páginas correspondem a essa edição crítica.

Para a análise de *Andrómeda y Perseo*, usamos a edição dos autos sacramentais preparada por Angel Valbuena Prat, publicada pela Aguilar em 1967. Essa edição não apresenta a contagem dos versos. Por isso, as referências numéricas que aparecem na análise são nossas, e podem apresentar alguma imprecisão.

Capítulo 01

Como ler os autos sacramentais?

Como he dicho, nacen las sombras de tus mentiras de la luz de sus verdades.

(A Fé, conversando com a Gentilidade. In *El Sacro Parnaso*)

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.

Essa situação mostra-nos que o significado e o valor dos autos sacramentais foram mudando, de acordo com as concepções, condicionamentos e pressupostos dos leitores de cada momento da história. Karlheinz Stierle, no artigo “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”¹, busca, através da análise do conceito de recepção, elaborar alguns pontos de vista de uma teoria formal da recepção, que pode ajudar o “leitor não contemporâneo” a não “falsear” os textos ficcionais, principalmente os antigos. O artigo mostra como o receptor/ leitor realiza e articula a “abertura do horizonte de significação da literatura”. Apresenta as pressuposições materiais, formais e ideológicas de recepção, possibilitando que as ficções do passado sejam vistas sob uma nova luz. Para Stierle (2002, p.120) “o significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer na multiplicidade de seus aspectos.”

Stierle (2002, pp.131 –132) afirma que a marca básica do texto ficcional é o seu caráter de *colocação*: “sob este pressuposto, a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade.” Para se produzir pressupostos para uma didática da recepção dos textos ficcionais, é necessário desenvolver uma nova cultura da leitura. É preciso fazer uma leitura “centrípetas” do texto, isto é, orientada para a ficcionalidade do próprio texto. Assim é necessária uma “competência recepcional” de cuja apreensão o texto ficcional necessita.

Ainda conforme Stierle, as recepções articuladas que estilizam de acordo com conceitos e normas em vigor não seguem, necessariamente, os mesmos critérios de relevância que a experiência concreta da recepção. Por isso, torna-se em princípio difícil querer elaborar, da história da recepção articulada, uma construção de sentido da própria obra:

por mais importante que seja a compreensão da história dos efeitos para o conhecimento efetivo da significação do texto e para a determinação de seu lugar na tradição canonizada, ela contudo não pode captar sistematicamente a significação contida na própria obra. (STIERLE, 2002, p.137)

¹ LIMA, Luiz Costa (Sel., Coord., Trad.). *A Literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Daí a necessidade de uma teoria formal e complementar da recepção, que extraia do conceito da própria ficcionalidade as perspectivas da recepção, ou seja, a determinação aprofundada dos momentos essenciais da ficção.

É preciso reconhecer que as diversas leituras que criticam ou que elogiam a obra sacramental calderoniana são leituras históricas. Mas essas leituras, em geral, estão fundamentadas em “estéticas” nunca imaginadas por Calderón. São leituras que, veremos mais abaixo, reproduzem a situação histórica e o contexto em que os autos calderonianos foram “recebidos”, não o contexto da recepção original. Stierle, em seu texto, deixa claro que as fronteiras que se colocam para a recepção são tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em uma situação histórica dada. Essa constatação torna a apreensão do texto ficcional uma tarefa “infinita”. Na perspectiva ficcional, o texto nunca é captado de maneira cabal. O processo da recepção encontra seu limite na capacidade do leitor de apreender o texto, clara e distintivamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido.

A representação da ficção é uma representação da possibilidade de organização dos complexos da experiência. Começa com Mallarmé uma tradição da ficção que acolhe, em sua constituição, a auto-reflexividade como traço fundamental que bloqueia a possibilidade de recepção “quase pragmática”, isto é, quando o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual. Quando um leitor recebe um texto ficcional, baseia-se, mais ou menos inconscientemente, na rede de orientação de sua experiência. Da mesma forma, por mais que o produtor da ficção tente se afastar da representação da realidade, também não pode ultrapassar o horizonte de sua experiência. Escreve Stierle

Justamente por isso é possível uma comunicação conotativa entre o produtor e o receptor da ficção, que antecede seus papéis na situação ficcional. Em virtude de o receptor e o produtor disporem de um repertório comum, há uma diferença fundamental entre sua situação comunicacional e a situação comunicacional assimétrica da recepção posterior. Se o receptor posterior põe irrefletidamente em jogo seu repertório, isso conduzirá ao falseamento da ficção. Por outro lado, ao texto do passado faltam em geral exatamente aqueles sinais que permitiriam a entrada em cena do repertório dos leitores. O leitor não contemporâneo é por isso obrigado, não só a estabelecer uma relação com o texto, mas ao mesmo tempo a reconstruir os repertórios de que dispunha o receptor da comunicação original. No entanto, esta reconstrução nunca poderá restituir o horizonte original da experiência; ela não passa de relativa e particular, pois é possibilitada por uma conceitualidade explícita. (...) À medida que reduz os efeitos peculiares das significações conotativas, remete para a conceitualidade essencial do texto, e, desse modo, dirige especialmente a recepção quase pragmática, criadora de ilusão, para a própria ficção. A diferença temporal entre a produção e a recepção faz com que se perca os encantos dos estereótipos da experiência, trazidos pela própria recepção, e isso permite que se patenteie, sob a qualidade quase pragmática, a qualidade ficcional do texto. Aqui se mostra como a incapacidade de ler os textos ficcionais como textos, limita decisivamente o potencial de recepção do leitor. Como lhe está vedada a gratificação da leitura quase pragmática, ele forçosamente exclui o texto ficcional do passado do círculo de seus interesses, considerando-o árido ou enfadonho. (STIERLE, 2002, p. 157).

Em outras palavras, os produtores de textos de ficção teatralizam normas sociais de organização da ação e esquemas verbais que, pela distância temporal, podem não ser compartilhadas pelos receptores. Quanto mais o tempo passa, a realidade que os textos antigos apresentam e a realidade do

leitor moderno ficam mais distantes. No tempo de Calderón, o destinatário dos textos de ficção era um tipo católico, contra-reformista, monárquico, absolutista, neo-escolástico e embebido de retórica. Assim, um leitor empírico ou um ouvinte empírico que fosse um letrado como Calderón perceberia a aplicação de preceptivas, de emulações, de variações de estilos, de nuances de comportamentos em função do decoro, de usos das alegorias, de tipos de personagens, de verossimilhanças etc. O público letrado e discreto da época de Calderón reconheceria todos artifícios aplicados nas peças, pois disporia de um repertório comum ao autor. Já um tipo vulgar, mesmo sem identificar os artifícios que produzem os efeitos, seria dominado pelos afetos e aprenderia com o espetáculo ou o veria como simples diversão. Com as mudanças históricas, passados mais de trezentos anos, os leitores (certamente, nós também devemos ser incluídos) não coincidem mais com o lugar do destinatário original. Ficam tentados a ler os textos antigos reconhecendo neles aquilo que julgam ser a verdade ou o verossímil.

Daí, o nosso esforço, nesta tese, de ler os autos sacramentais, considerando critérios históricos do tempo de Calderón. Nosso objetivo é tentar reconstruir o sistema de representação que esses dramas integravam. Mesmo que essa reconstrução não possa restituir o horizonte original da experiência de seu público, e que seja relativa, e particular, ela permitirá vislumbrar certas propriedades do gênero sacramental, que ajudarão a entender o valor e a significação desse tipo de representação na Espanha do século XVII. Vale lembrar que a tarefa de uma teoria formal da recepção, segundo Stierle, deve ser formular o potencial recepional, independente da sua atualização particular e condicionada por interesses mutáveis.

Logo abaixo veremos que a grande parte dos trabalhos de análise literária sobre os autos sacramentais não se preocupou em considerá-los do ponto de vista da Retórica, que, como se sabe, ditou, durante muitos séculos, as formas fundamentais de preceptiva, ou seja, os códigos fundamentais a partir dos quais os poetas, os pintores e os escultores lançavam mão para representar o mundo.² As práticas de representação dos séculos XVI e XVII eram reguladas pela Retórica. Isso significa que nelas encontramos aplicados os preceitos de “uma racionalidade não-psicológica e não-expressiva, uma racionalidade mimética, típica de esquemas coletivos e anônimos”³, 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.⁴

Num estudo das obras quinhentistas e seiscentistas, as cinco partes que constituem a Retórica, *Inventio*⁵, *Dispositio*⁶, *Elocutio*⁷, *Memoria* e *Actio*⁸, devem ser consideradas, pois o detalhamento de cada uma nos tratados de Retórica, junto com as leituras das obras das “autoridades”, poetas antigos,

² Cf. Luisa Grigera. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, p. 17.

³ João Adolfo Hansen, artigo publicado no site: www.geocities.com/ail_br/lerverpressupostos.htm

⁴ Cf. artigo publicado no site: www.geocities.com/ail_br/lerverpressupostos.htm

⁵ *Inventio* é o procedimento adotado para encontrar os argumentos nas coisas e nos autores que explicarão a questão que vai ser desenvolvida.

⁶ Ou seja, a ordem natural ou artificial, a estrutura bipartida (antitética) ou tripartida (começo, meio e fim que se apresentavam em relação progressiva entre si).

⁷ Ou seja, os estilos (*genera dicendi*: alto, médio e baixo), as virtudes da elocução (pureza e clareza), o ornato (tropos e figuras).

⁸ Que foram paulatinamente desaparecendo, por efeito da aparição da imprensa e porque os discursos retóricos já não se apresentavam ao público somente na forma oral, mas predominantemente na forma escrita.

teólogos e eruditos, forneciam as regras comuns, as referências, os exemplos que tinham de ser imitados. As teorias retórico-poéticas e os autores clássicos formavam os repertórios dos poetas e de seus leitores. Para tentarmos reconstituir o repertório de Calderón e do público dos autos sacramentais, temos de ter em conta que lidaremos com representações ordenadas pela retórica aristotélica e latina.

A reconstrução dos códigos desde os quais os autos sacramentais haviam sido criados permitirá entender melhor a função desses dramas para a reforma católica, os argumentos que usam para tratar do tema da Eucaristia, os “anacronismos” que causavam horror a alguns críticos, as múltiplas alegorias, o “anti-realismo”, a dimensão moral e religiosa, a estrutura dramática etc. Para que fique evidente essa necessidade, sintetizamos abaixo a historiografia da crítica da obra de Calderón.

Historiografia da crítica calderoniana

No livro “*Calderón y la crítica: historia y antología*” (1976), os autores, Manuel Durán e Roberto González Echevarría, constroem uma trajetória do que consideram a história da crítica calderoniana. No mesmo volume, reúnem os trabalhos críticos que figuram, no que os autores crêem, como os melhores textos *escritos* sobre Calderón e seu teatro. A. A. Parker em seu livro *The Allegorical Drama of Calderon* (1943) também faz um estudo dos textos críticos sobre Calderón, só que voltado apenas para os autos sacramentais. Outra referência importante é o livro de Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (1953), que faz um estudo da tradição dramática de que se serviu Calderón para escrever os autos.

O relato do comportamento da crítica que faremos a seguir, tem como base esses livros. Ao final desse relato, comentaremos outros estudos críticos mais recentes. Vale afirmar que, ao percorrer a trajetória proposta pelos autores acima, verificamos que as visões sobre a obra calderoniana são díspares e reproduzem o percurso de apreciação de todas as obras classificadas hoje como *barrocas*.

Parker começa seu estudo reunindo alguns documentos sobre os autos sacramentais na época de Calderón. Enfatiza a popularidade dessas representações e principalmente a superioridade dos textos do dramaturgo madrilenho, comparados aos de outros autores seus contemporâneos. Mostra a dificuldade da *Junta de Madrid* de conseguir selecionar novos autos para festa de *Corpus Christi*, depois da morte de Calderón. Seleciona dois panegíricos, um de Juan Mateo Lozano e outro de Fray Manuel Guerra y Ribera, em que, entre muitos elogios, podemos ler a aclamação à engenhosidade com que os autos discorrem sobre os diferentes argumentos, ao mesmo tempo, com novidade e decoro; a ênfase ao valor didático, ao perfil moral, à força persuasiva dos autos, que despertam a devoção religiosa através da beleza da arte.

Também o Padre Juan Ignacio Castroverde, em sua *Aprobación* da Primera Parte dos autos de Calderón (1677) escreve:

Que algunos célebres poetas españoles hayan hecho autos con acierto, no hay duda; que la admirable forma que hoy tienen se debe sólo a don Pedro Calderón, es cierto; y que en ella los escribe con celestial arquitectura, todos lo reconocen. (apud WARDROPPER, 1967, p.16)

Já na primeira metade do século XVIII, alguns autores, como Ignacio Luzán (autor da *Poética, o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1737, data consagrada ao início da estética neoclássica na Espanha), fazem críticas ao teatro de Calderón, mas crêem que o autor não pode ser “condenado totalmente”, e merece, por ser “popular, livre, sem sujeitar-se às regras dos antigos⁹, ficar isento de uma comparação minuciosa com os mestres do passado”. Luzán se limita a descrever o auto, dizendo que é um gênero que só se cultiva na Espanha¹⁰. Outros, como Blas Antonio de Nasarre Ferriz

⁹ O destaque é meu.

¹⁰ No próximo capítulo, apresentaremos a definição que Ignacio Luzán faz dos autos sacramentais. Ela afirma que o auto, por ser pura alegoria, está livre da maior parte das regras da Tragédia.

(1749), são francamente hostis aos autos, reprovando a falta de lógica, de equilíbrio e unidade dos textos e também a maneira como o sobrenatural e o maravilhoso são tratados, como Calderón representa a sociedade com cavaleiros andantes, homens inimagináveis, mulheres dominadas por paixões violentas e vergonhosas que ensinam às honestas e incautas donzelas o caminho da perdição. No que se refere ao auto sacramental, Blas Antonio de Nasarre afirma que se trata de uma interpretação cômica das Sagradas Escrituras, com alegorias e metáforas violentas, com anacronismos horríveis e, o pior, mesclando e confundindo o sagrado e o profano.

Na segunda metade do século XVIII, os ataques se tornam mais intensos. Predominam os de José Clavijo y Fajardo (1762) e Nicolás Moratín. O primeiro alegava, conformando-se às normas mais rígidas do neoclassicismo, que “o bom teatro era um instrumento decisivo para fomentar a educação pública, a qualidade moral e artística do povo”; nenhuma pessoa de mediana instrução deveria ignorar que o teatro pode corrigir os costumes, ridicularizando-os. O teatro de Calderón, segundo Clavijo, era um tipo de representação que não ensinava e não tinha compromisso ético. Diretor dos teatros de Madri, esse autor, nos ataques que fazia aos autos sacramentais, partia da idéia de que teatro e religião deveriam ficar separados. “*Si se tratan en el teatro para nuestra instrucción es ridiculez, y suponen mucha ignorância; si para nuestra diversión, es audácia irreverente, temeraria y escandalosa*”, o que serve para confirmar “*el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones*” (apud WARDROPPER, 1967, p. 18). Para Clavijo, religião deveria permanecer dentro das igrejas, de outra maneira seria degradação. Toda lei de verossimilhança era quebrada pelas fantasias ou vestimentas usadas: “o que poderia ser mais absurdo que personagens das Escrituras vestirem-se como os franceses ou espanhóis?; ou Elias vestido pobremente, com muita barba e calçando sapatos encarnados com cordões de seda ouro?; ou Cristo com asas de pombo, maquiado e com gravata”. Esses argumentos eram usados para aumentar as deformidades dos autos. Também atacava os atores que por não levarem uma vida edificante (apareciam, em um *entremés*, vestidos com farrapos e fumando charuto, etc.) não poderiam atuar representando uma das Pessoas da Trindade. Clavijo, segundo Wardropper (1967, p. 19), conseguiu a suspensão de uma parte gloriosa de seu teatro nacional, apelando ao tópico da “*leyenda negra*”, reclamando intervenção política por parte dos defensores da religião e, por acréscimo, ganhando a adesão dos preceptistas neoclássicos. Vale lembrar que já em 1582, o Concílio de Toledo, convocado pelo cardeal Quiroga, estabeleceu em seus cânones certas restrições referentes à maneira de apresentar as peças do *Corpus*; em particular, mandou que não se oferecesse ao público nada que pudesse ofender os bons costumes. “*La Iglesia se defendía contra los elementos provocadores de irreverencia que pudieran contener estos dramas, dos siglos antes de que la misma crítica extranjera convenciera a los intelectuales dieciochescos de que eran ofensivos a la fe.*” (WARDROPPER, 1967, p.88).

Nicolás Fernández Moratín, por sua vez, condena todo drama simbólico e alegórico, também todo tipo de personificações dramáticas e abstratas:

¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de la voz de la Rosa?... ¿Juzgará nadie posible que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, v. gr., la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adán, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horriblos e insufribles anacronismos? (apud PARKER, 1962 e 1968, p.19)

Esses ataques resultaram na proibição, em 1765, da representação dos autos sacramentais, deci-

são de Carlos III, que satisfazia tanto aos setores mais conservadores da Igreja, quanto aos partidários da reforma liberal ou neoclássica.

[T]eniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben... prohibirse, por ser los teatros muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los sagrados misterios de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales (apud KURTZ, 1991, p. 15).

Manuel Durán e Roberto G. Echevarría (1976, p. 47) resumem desta maneira as críticas formuladas no século XVIII: falta de verossimilhança na ação; erros técnicos, tais como a falta de noções geográficas adequadas; composição defeituosa do argumento, por ser excessivamente complicado; psicologia repetitiva, em que os personagens vão reproduzindo os mesmos traços de uma comédia a outra; estilo carregado e difícil de compreender, pela abundância de metáforas e alusões; moral defeituosa. Segundo ainda os autores, os neoclássicos insistem em uma composição totalmente linear e são incapazes de entender a complexidade calderoniana. Os autores afirmam: “O *estilo* de Calderón é, sem dúvida, difícil: *obriga ao espectador ou ao leitor a um esforço muito considerável*”. Acreditam ainda que Calderón não é nem mais nem menos inverossímil que Racine: Calderón cria *seu próprio* mundo artístico, ao mesmo tempo dependente da “realidade” cultural, social, histórica em que seu criador viveu e, independente destas raízes, em um *intento de superação*.

Aqui, é importante observar que apesar da defesa que fazem da obra de Calderón, Manuel Durán e Roberto Echevarría utilizam premissas anacrônicas para a defesa. Quando afirmam que o “estilo é difícil”, a palavra estilo está sendo usada em um sentido diferente do que os autores do XVII usavam. Estilo não significava uma maneira subjetivada de escrever, não era resultado de uma iniciativa psicológica individual. Por isso, afirmar que *é difícil* o resultado de uma aplicação objetiva de *éthe* (caracteres), *pathe*, *logoi*, *topoi*, tipos, correspondentes a um decoro ético-político-retórico específico de um gênero, em função da matéria tratada, é uma opinião dos autores. Calderón, também segundo os autores, cria “seu próprio mundo artístico” e se move “em um intento de superação”. Como observamos no início deste capítulo, os autores seiscentistas não procuram ser “originais”, no sentido de quererem escrever de uma maneira nova, que nunca se viu antes. Num enfoque retórico, as representações são obtidas por meio da aplicação de preceitos “de uma racionalidade mimética, típica de esquemas coletivos e anônimos.”

Tais quais as artes ditas *barrocas*, o renascimento do prestígio da obra de Calderón aconteceu na Alemanha do século XIX, país que, segundo Manuel Durán e Roberto Echevarría, viveu o cume do Romantismo e que por motivos em parte políticos e patrióticos se opôs ao neoclassicismo francês. A afinidade dos alemães por Calderón, segundo os autores, é um fato histórico e cultural, resultado da idéia de *Weltliteratur*, em que cada indivíduo de gênio podia aportar sua visão particular da arte e do homem. Ainda segundo eles, são os críticos alemães que pela primeira vez deixam de ver em Calderón o mestre da técnica teatral para buscar em suas obras a *magia*, a *fantasia*, o contato *com o mais além*, com a outra margem *onde habitam os sonhos*, o *desconhecido*, o *infinito*. Os irmãos Wilhelm e Friedrich Schlegel se unem nos elogios a Calderón e defendem a religiosidade como inspiração poética, o nacionalismo como fonte da visão artística e atacam o academicismo dos franceses. Calderón entre todos os poetas dramáticos, é o mais cristão, e por isso mesmo é o mais *romântico* de todos. Divide com Dante o lugar de supremo poeta cristão.

Concluem os autores de *Calderón y la crítica*: o romantismo, ao romper com o neoclassicismo e

buscar origens sólidas e viáveis descobriu não somente a Idade Média, com sua literatura não submetida às regras aristotélicas, senão também o teatro barroco e isabelino, a literatura oriental e os clássicos de todas as épocas.

Manuel Durán e Roberto Echevarría reúnem trechos de cartas de escritores alemães que destaco pelo tipo de elogio, conforme uma estética nunca sonhada por Calderón: “o poeta espanhol gosta de entregar-se com encantadora doçura à beleza da vida, à *sinceridade* da fé, a todo resplendor das virtudes que pinta o sol da alma.” (Carta de Madame Staël, referindo-se em *De l’Allemagne* ao *Curso de Literatura Dramática* dado em Viena por Schlegel, em 1808, apud DURÁN e ECHEVARRÍA, 1976, pp. 47 - 48). Em relação aos autos, escreve o poeta inglês Percy B. Shelley a seu amigo Peacock, em 21 de setembro de 1819:

Alguns deles merecem sem dúvida classificar-se entre as mais altas e perfeitas criações da mente humana. Supera todos os dramaturgos modernos, com exceção de Shakespeare, a quem se assemelha, no entanto, pela profundidade de seu pensamento e a sutileza da imaginação que há em suas obras, e por essa faculdade tão pouco comum de poder combinar traços delicados, ou poderosamente cômicos, com as situações mais trágicas, sem fazer diminuir o interesse destas. (apud DURÁN e ECHEVARRÍA, 1976, p.50)

Há ainda comparações entre as paisagens de Shelley (agreste, desolada, quase lunar, com aspectos mais fantásticos e selvagens da natureza) e as paisagens de Calderón: “seus elementos paisagísticos favoritos são as rocas, os barrancos e os precipícios.” “Paisagens banhadas por uma luz pura, branca, intelectual.” “Ambos se encontram com inteira liberdade no abstrato, e o abstrato aparece visualmente, unicamente, nos espaços sem limites: a curva do horizonte, os movimentos serenos das estrelas, o repetido ritmo das ondas.” Em suma, muitos são os exemplos que os autores de *Calderón y la crítica* reúnem para mostrar o quanto o autor madrilenho, com *seu gênio elevado*, influenciou poetas românticos alemães¹¹. Contudo são obrigados a reconhecer que a presença de Calderón não se manteve tão viva na segunda metade do século XIX, já que muitos hispanistas e dramaturgos tinham mais interesse por Lope de Vega.

Antes dos comentários de Alexander Parker à crítica romântica, é importante fazer algumas observações. “Magia”, “fantasia”, “sonhos desconhecidos”, “sinceridade de fé” etc. são noções subjetivas, diferentes dos esquemas objetivos de formalização, com estruturas consagradas pelo costume, que Calderón coloca em cena com os autos. Veremos que é a noção de decoro que regula o uso das tópicas da invenção, da disposição, do limite onde podemos agir para imitar. São os critérios de adequação estilística os operadores dos gêneros retóricos. É o decoro que pressupõe o que é natural e o que é habitual. A expressão será adequada sempre que represente as paixões, caracteres e guarde analogia com os fatos estabelecidos. Há analogia, seguindo o preceito aristotélico, se não falamos com desleixo de assuntos que requerem solenidade, nem gravemente de fatos que são banais. É próprio da comédia a falta de proporção entre os elementos que compõem a cena.

Da mesma forma, a idéia de verossimilhança. É verossímil a representação que se assemelha às opiniões correntes sobre o que seja “verdadeiro” em cada gênero e estilo. Há verossimilhança e decoro

¹¹ O poeta romântico Joseph Freiherr Eichendorff traduziu vários autos. Para Wagner, os textos de Calderón eram superiores ao mais “realístico” Shakespeare.

de acordo com o gênero de texto. Na representação da aparência, o fingimento é regra. Daí a diferença entre o “sincero romântico” e o “sincero barroco”. O primeiro incorpora uma sinceridade psicológica; o segundo coloca em cena “uma sinceridade” de estilo, uma representação da sinceridade.

Alexander A. Parker (1968, p. 31) é bastante duro quando se refere à crítica romântica, que para ele é menos uniforme e coerente que a do século XVIII. Divide-a em três escolas. A primeira está associada ao período de exaltação romântica, no qual os críticos estão boquiabertos pelo que eles pensaram ser uma ofuscante revelação de um mundo transcendente. Elogios como os do poeta Eichendorff, são exemplos de como a obra de Calderón era vista por essa escola. O poeta afirma que os autos são, essencialmente, “o resultado de uma poesia de beleza invisível a qual pode ser vagamente desejada na terra, mas nunca encontrada”; são ainda de uma “beleza que não é acessível para os sentidos separada dos símbolos, pois a verdadeira poesia é um símbolo alegórico da verdade e beleza transcendental”. Para Parker, elogios como estes são mais perniciosos do que a “miopia” da crítica severa dos neoclássicos. Essa visão excessivamente emocional dos românticos está baseada em uma extravagante concepção da poesia que impede qualquer entendimento de Calderón e de sua arte.

A segunda escola também vê Calderón como um gênio, mas com uma “*inteligência atrofiada* pelos vícios intelectuais e perversões morais de *sua fanática e bestial era*”, com todas as nobres aspirações sufocadas pela *irracionalidade*. Críticos como Shelley, G. H. Lewes etc. direcionam as críticas para controvérsias apologéticas: o que há de falso ou verdadeiro na doutrina de Calderón. Críticos dessa escola elogiam e condenam Calderón por seu catolicismo ou seu escolasticismo. Os argumentos que utilizam, rechaçados por Parker, são resumidamente estes: uso excessivo das idéias de Tomás de Aquino; Calderón aceita os dogmas literalmente, sem que haja aprofundamentos, sem interpretá-los; Parker acredita que Calderón faz uma “nova” interpretação dos dogmas porque os expressa de uma forma diferente. Há outros estudos críticos, como o do Arcebispo Trench, que acreditam que o catolicismo de Calderón não é um “defeito”, o defeito é a maneira como é apresentado. Parker defende mais uma vez Calderón afirmando que quando o dramaturgo madrileno usa, por exemplo, lendas medievais ele não quer que a audiência acredite nelas como história. Ele as está usando como alegorias com a intenção de apresentar uma análise moral da vida humana que não está circunscrita pelos eventos que as lendas relatam. “A natureza supersticiosa das lendas não invalida a qualidade doutrinal do auto ou o seu valor como poesia” (PARKER, 1968, p. 34).

Finalmente, a terceira escola, nos últimos trinta anos do século XIX, é caracterizada principalmente por uma preocupação crítica de uma estética mais natural e por uma teoria da literatura em que o romantismo é substituído pelo “realismo”. Para Parker, embora o ponto de vista seja diferente, acontece um retorno às idéias da crítica neoclássica.

Menendez y Pelayo, principalmente pelo que escreve em seu livro *Calderón y su teatro*, 1881, livro que inaugura a crítica moderna de Calderón, determinará a orientação da crítica moderna sobre o dramaturgo. Nesse livro, Menendez y Pelayo censura no plano estético a obra calderoniana em dois aspectos: a linguagem e o desenvolvimento dos personagens. Rechaça a falta de unidade, pela inverossimilhança psicológica dos personagens, unida à maneira artificiosa e falsa que têm de se expressar. Critica também os anacronismos e a falta de realismo nas obras históricas e a cópia fiel da maneira de falar de seus contemporâneos. É curioso que o crítico espanhol, em sintonia com os neoclássicos, repudie alguns aspectos do teatro calderoniano e exija “realismo”, criticando, ao mesmo tempo, o fato de transcrever para seus dramas a maneira de falar de seus contemporâneos. Os autos, em sua opinião,

constituem ou uma aberração ou uma exceção estética. Critica a frieza inerente à arte alegórica, a rígida monotonia com que comunicam sempre à arte as alegorias e as abstrações. Isso se deve, segundo o crítico, ao amor desordenado ao puramente intelectual, ao desejo de dar corpo aos conceitos mais sutis da mente, uma característica da filosofia escolástica.

Na visão de Menendez y Pelayo, a tentativa de criar personagens dramáticos fora de seus conceitos, como o Prazer e o Arrependimento, teria de falhar. Calderón é muito lírico nos autos, mas “*incurre allí en los mayores desvaríos de la lírica culterana, en todos menos en la vacuidad de pensamiento disfrazada por la vegetación parásita del estilo.*” (Apud PARKER, 1968, p. 43). Menendez y Pelayo ataca o “estilo culterano” de Calderón.

Parker, reprovando as idéias do crítico espanhol, insiste que o estilo de Calderón é determinado pela interdependência entre matéria e modo, mas, não considera a destinação do auto, um dos aspectos decisivos em um enfoque retórico: “*the truth is that Calderon’s use of this particular style was not determined by his audience but usually by the nature of what he wished to say, as well as by the particular dramatic effect he was aiming at.*” (1968, p.43). Como podemos perceber, o crítico inglês, apesar de sua preocupação de abordar os autos a partir de premissas estabelecidas pelo próprio Calderón, persiste unicamente na idéia de que forma e conteúdo são inseparáveis, mas sem levar em consideração outras preceptivas retóricas (o público, o decoro, a agudeza, a discrição etc.) determinantes para a compreensão da propriedade (no sentido aristotélico) do auto sacramental.

O hispanista inglês, que logo abaixo terá sua crítica submetida à análise de Manuel Durán e Roberto Echevarría, refuta, por fim, idéias de Angel Valbuena e M. Lucien-Paul Thomas, entre outros que prepararam edições críticas da obra de Calderón de la Barca, pois minimizam a importância do tema, separando a emoção religiosa (que é dramática) da teologia. Parker não pode aceitar o divórcio entre dogma, tema e emoção. Para compreender os autos sacramentais totalmente é necessário considerar teologia e forma artística, pensar a técnica a partir do tema.

Manuel Durán e Roberto Echevarría (1976, p. 93) mostram também que a chamada Geração de 27 e críticos (não hispânicos) como Worringer, Hatzfeld etc. participaram de um movimento de revalorização do chamado *barroco*, por meio de publicações importantes como a *Revista de Occidente*. Contudo, a revisão e re-avaliação de Calderón ocorreram na Inglaterra, no princípio dos anos 30, exatamente com E. M. Wilson e A. A. Parker, que depois de submeter algumas obras do dramaturgo madrileno a um exame minucioso, concluíram que Calderón era “o supremo artista dramático espanhol”. O preceito básico para a teoria desses críticos ingleses era: o predomínio absoluto da obra em si, sobre toda consideração exterior. Refutam as críticas de Menendez y Pelayo com os mesmos argumentos do crítico espanhol: o mérito artístico de Calderón reside precisamente na linguagem e na atenção ao enredo e ao movimento cênico, da unidade no tema, não na ação. Afirma Parker: “Se os personagens ficam subordinados a ação, é porque a ação contém as idéias essenciais do tema, e o tema era o que mais importava ao dramaturgo.”¹²

As teorias de Parker são temáticas e convertem-se em um estudo do significado moral e teológico da obra calderoniana. Para Manuel Durán e Roberto Echevarría a crítica inglesa propõe que haja dois

¹² No próximo capítulo, em que apresentaremos as definições e as origens dos autos sacramentais, poderemos compreender melhor como Parker concebia esse gênero de drama.

tipos de estrutura: uma no argumento – na concatenação das ações em um sentido aristotélico -, e outro, mais importante, que dá unidade global à obra ao nível conceitual, no “tema”. Ou seja, para Parker, Wilson e outros, é um princípio moral que dá unidade às ações e as concatena na obra, o que também não deixa de ser, para os autores de *Calderón y la crítica*, um conceito de unidade e coesão textual igualmente neoclássico e absoluto.

Segundo ainda Durán e Echevarria, a crítica inglesa não é tão homogênea quanto parece. Em Wilson é possível encontrar uma intuição poética que o leva a descobrir sutis padrões metafóricos, finas inter-relações textuais. A leitura de Wilson é muito próxima a de Damaso Alonso, que realizou uma análise mais voltada à linguagem poética do que ao argumento. Parker está mais preocupado com o aspecto teológico. Busca bases tomistas para elucidar o funcionamento dos autos sacramentais. Já Wardropper faz uma crítica mais formalista, experimentando aproximações com a psicanálise. Sloman, autor de *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, por sua vez, parte de um método comparativo que busca as fontes e antecedentes e tenta surpreender Calderón no instante da criação. Concluem finalmente, que os críticos ingleses eram contrários às afirmações de Menendez y Pelayo, e em muitas das suas interpretações mostravam que

Calderón no se mostraba solidario con el implacable código del honor, sino que, por el contrario, lo presentaba en sus dramas como una fuerza implacable – que según Dunn se convertía en una especie de anti-cristianismo -, alienante, que reducía a los personajes moral e afectivamente hasta destruirlos. Recogiendo esa tradición de la escuela inglesa, Honig es el único crítico que se da cuenta de que, visto así, el código de honor, en vez de hacer arcaico e inaccesible a Calderón, lo hace asequible a la modernidad. (DURÁN e ECHEVARRÍA, 1976, p.105, grifo nosso).

Na Espanha, os autores de *Calderón y la crítica* destacam como trabalhos importantes: os que assimilam as idéias da crítica alemã, como os trabalhos de Valbuena Prat e Valbuena Briones; os da escola estilística de Damaso Alonso e Joaquín Casaldueiro; os trabalhos derivados de correntes filosóficas estreitamente ligadas à figura de Ortega y Gasset, como os de Francisco Ayala. Terminam a história da crítica, imaginando os motivos de a modernidade desprezar Calderón. Concluem:

Desprovisto del humanismo escéptico e irónico, aunque optimista de un Cervantes, y del vitalismo primitivista de un Lope, y carente del cinismo corrosivo y nihilista de Quevedo, Calderón no posee ninguna de las características que la modernidad admira (Idem, p.112).

Na perspectiva retórica, adotada nesta tese, algumas das conclusões apresentadas são completamente estranhas ao mundo de Calderón. Idéias como as de Dunn (uso do código de honra que se transforma numa espécie de anticristianismo), ou idéias que aproximam os autos da psicanálise, que apresentam generalizações que não ajudam na compreensão da estrutura, da função e dos valores históricos desses textos etc. estão muito distantes das do destinatário original. Com a apresentação de algumas premissas teóricas (capítulo 3) e as análises de dois autos sacramentais mitológicos de Calderón (capítulo 4), esperamos demonstrar que uma abordagem retórica pode revelar de maneira mais satisfatória a importância e o valor dessas representações, o que são, por que e como foram criadas.

Nas décadas de 80 e 90, muito se escreveu sobre a obra de Calderón. Seria impossível reunir neste trabalho (e nem era essa nossa intenção), o que já se publicou sobre Calderón e sua obra. Com a síntese (sabemos que muito parcial!) do panorama histórico das críticas mais prestigiadas em torno de Calderón,

quisemos apenas evidenciar que, quando não consideramos o momento histórico e os preceitos de produção desde os quais os autos sacramentais foram criados, lemos as peças tomando como orientação esquemas previamente estabelecidos, que universalizam as produções com os pressupostos de cada momento histórico.

Atualmente, graças principalmente à série de autos completos da Universidade de Navarra – Edition Reichenberger, os calderonistas podem manipular edições críticas, comentadas, com preciosas informações filológicas, abundantes referências dramáticas, teológicas e literárias. Trata-se de edições que permitem examinar o processo da reescritura calderoniana e as modificações na recepção posterior. Dessa série, é importante destacar as edições de J. E. Duarte de *El divino Orfeo* (1999) e de I. Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* (2000), ambas amplamente consultadas para realizar esta tese.

Há outras publicações recentes que, pela profundidade que abordam a obra de Calderón, merecem ser citadas. Por exemplo, o livro de Bárbara E. Kurtz, *The play of Allegory in the autos sacramentales of Calderón de la Barca* (1991), que examina com profundidade a questão da alegoria, e o de Antonio Regalado, *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* (1995), que apresenta e desenvolve várias questões teológicas, filosóficas, políticas, fundamentais para entender a época de Calderón. No próximo capítulo, citaremos outros estudos, que tentam relacionar os autos aos sermões.

Por fim, para observarmos que o processo de recepção não é uma questão que se restringe aos textos de ficção, é interessante notar algumas idéias sobre a eloquência sacra do bispo de Barcelona, dom Joseph Climent.

Dom Joseph preparou em 1793 a primeira edição espanhola da *Rhetórica eclesiástica* (1576), de Frei Luis de Granada, que, como veremos, foi uma das mais importantes preceptivas na Espanha, amplamente usada por religiosos, pregadores, poetas, pintores e escultores seiscentistas.

Na introdução que escreve, o bispo apresenta uma lista do que considera defeitos dos sermões espanhóis do século XVII. De início, louva o fato de “os sábios cristãos”, os Santos Padres, diferentemente dos gentios da Grécia que desprezavam e tratavam como ignorantes e bárbaras as demais nações, venerarem aos Santos Padres da Igreja Latina e se aproveitarem de doutrina deles. Afirma isso, para que o pedido que faz “aos amados irmãos” seja mais considerado: “*despues de haber estudiado esta Rhetórica [a de Frei Luis], leais algunos sermones de los más célebres Predicadores Italianos y Franceses, no para copiarlos, sino para observar en ellos bien practicadas las reglas que aprendisteis.*” (*Rhetórica eclesiástica*, 1793, p. III) Isso porque, segundo dom Joseph, os oradores espanhóis do século XVII adulteraram e corromperam muitas das regras:

los Teólogos españoles, dexando de leer las obras de los Santos Padres, y de defender con sus testimonios las verdades católicas, se ocuparon en impugnarse unos a otros con ingeniosos racionios; asi también los mismos autores de la discórdia poco despues inventaron una nueva Rhetórica Eclesiástica, a lo menos en la materia; introduciendo en sus sermones discursos sutiles, y conceptos, que llaman predicables, en el lugar que debia ocupar la sólida doctrina de los Santos Padres (*Rhetórica Eclesiástica*, 1793, p. V).

Incentivar e recomendar o estudo do livro de frei Luis para que os pregadores espanhóis do final

do século XVIII melhorassem a qualidade dos sermões e, ao mesmo tempo, reprovar os pensamentos e discursos engenhosos, ou jogos de engenho, e principalmente o uso dos “conceitos predicáveis”, que, veremos, para os oradores eclesiásticos do século XVII, consistia num modo agudo de apresentar a Palavra Divina com o intuito de maravilhar o público com bons exemplos da “política católica”, permite-nos observar que as preceptivas da *Rhetórica eclesiástica* foram lidas de uma maneira pelos pregadores seiscentistas e de outra pelo bispo de Barcelona. No capítulo 4 desta tese, veremos que muitos dos preceitos da retórica de frei Luis de Granada servirão para aclarar a origem de muitos dos procedimentos que Calderón aplica em seus dramas sacramentais.

Para dom Joseph, a *Rhetórica* de Frei Luis de Granada é adequada aos pregadores do final do século XVIII, pois, entre outras coisas, regula o uso dos argumentos do nome de pessoa, permitindo-o apenas se o nome “se impôs à pessoa por algum motivo particular”. Dom Joseph condena o excessivo uso por parte dos pregadores desse tipo de argumento. Para o bispo, a *Rhetórica eclesiástica* é modelar porque seu autor nada escreve sobre os anagramas, sobre os hieróglifos, os símbolos e os emblemas que, segundo dom Joseph, não têm utilidade e provocam grave dano à oratória sagrada, já que nem foram conhecidos pelos Santos Padres e não servem para persuadir o entendimento em relação às verdades de fé, para mover a vontade ao ódio do vício e ao amor da virtude. Segundo ainda o bispo, frei Luis não falou das fábulas do gentilismo, sem dúvida persuadido, de que nenhum orador cristão se valeria delas para pregar o evangelho, já que comparar os Santos e Jesus Cristo com aqueles deuses, e querer que as mentiras diabólicas fossem símbolos das verdades evangélicas é a profanação mais sacrílega, “*pero esto, no obstante, se han oido freqüentemente en los púlpitos estas alusiones.*”

Escreve ainda dom Joseph:

Y algunos creyeron hacer un gran beneficio a los Predicadores, escribiendo Mythologias o Theatros de los dioses; y otros formaron calendarios profanos, o Diarios de Fiestas de los Gentiles, para aplicarlas a las de Dios y de los Santos; y no repararon en proponer aquellas fábulas por temas para predicar de los Santos, de la Virgen Santísima, y de Jesu Christo. Pues toda via era más digno de un severo castigo aquel que se atrevió a comparar el Sacratísimo Misterio de la Encarnacion del Divino Verbo en el útero virginal de Maria Santísima con el estupro de Danae, y el descenso del Espíritu Santo con el torpe descenso de Jupiter al regazo de aquella muger. ¿Puede darse mayor abominacion? Yo no lo acordara, a juzgar que es necesario para corregirla. A más de estos defectos o excesos, os ruego, A. H. M. que eviteis el de una nimia credulidad (Rhetórica Eclesiástica, 1793, p.XIV).

Os procedimentos que dom Joseph abomina e critica formam justamente o mundo do auto sacramental mitológico calderoniano. Calderón, quando usa os mitos para a festa da Eucaristia, adota como premissa uma idéia dos humanistas florentinos, qual seja, a verdade da religião cristã está presente em todos os tempos e em todas as tradições. Calderón, com um talentoso engenho, empenhou-se em estabelecer concordâncias entre letras pagãs e letras sacras, pois, devidamente interpretados, os mitos podiam ensinar o mesmo que as Escrituras. Para o poeta madrileno, toda poesia inspirada pelo sumo poeta, o Criador, continha uma verdade divina, que devia ser ensinada, mas de modo mais enigmático e agudo, seguindo o modelo cultural do cortesão, “apologia do ideal civilizatório da ‘discrição’ católica fundada na prudência das ações, na agudeza da dicção e na civilidade das maneiras” (HANSEN, “A Civilização pela Palavra”, p. 10). Isso Calderón faz sem desviar-se do centro da composição dramática, o decoro, que obrigava o escritor a dar a cada personagem por ele criado, uma língua adequada a seu caráter,

dentro da ação que vai representar. Além disso, o Concílio de Trento determinou diretivas para a pregação e para o sacramento da Eucaristia, tema do auto sacramental, que as retóricas cristãs do final do século XVI reproduziam e comentavam.

Frei Luis de Granada não trata de mitos, mas explica os sentidos alegóricos e místicos das Escrituras, quando trata dos gêneros de narração nos sermões. Também explica como os pregadores podem escolher e citar os lugares recônditos das Escrituras, para que com sua dignidade e novidade possam excitar e maravilhar os ouvintes. Mostra como construir argumentos usando os lugares de pessoa e a *etimologia* dos nomes; ensina como amplificar, como fazer as descrições das coisas, pondo-as diante dos olhos, como mover; etc.

Dessa forma, a *Rhetórica eclesiástica* de frei Luis, que para dom Joseph deveria ser usada pelos pregadores do final do século XVIII para que evitassem os defeitos dos sermões espanhóis do século anterior, era a mesma preceptiva que pregadores e poetas do século XVII lançavam mão para dominar os modos de pregar, para ordenar os elementos constitutivos dos sermões e de outras práticas de representação. Ela servirá, nesta tese, para fundamentar as comparações que iremos propor entre um modo de pregar e alguns aspectos constitutivos dos autos sacramentais mitológicos de Calderón.

Capítulo 02

Definição e origem dos autos sacramentais

Porque la ruda y necia muchedumbre há de ganarse con largas oraciones: pues, para que ella no sólo sepa y entienda, sino que haga lo que queremos, importa aterrarla y comoverla, no solamente con silogismos, sino también con afectos y con gran golpe de elocuencia: la cual pide, no un razonamiento breve y angosto, sino acre, vehemente y copioso.
(Frei Luis de Granada, *Rhetórica eclesiástica*).

O nome *aucto* (do latim *actus, us*, “movimento, impulso, andamento; ação do orador e do ator; representação de uma peça teatral; ato de uma peça teatral; ato, ação, feito”) era destinado primeiramente, sem distinção, a todo drama religioso, que durante os últimos decênios do século XVI, desenvolveu-se em duas direções: o auto sacramental, que permaneceu ligado à festa de *Corpus Christi*, e a comédia divina, que ao se desligar de sua estreita relação com a festividade religiosa, converteu-se em uma categoria especial de teatro popular espanhol.¹³

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.*

Na definição de Lope de Vega, o auto sacramental é “comédia”. Vale lembrar que a palavra “comédia”, no século XVII, também era usada para designar o poema dramático, textos que eram feitos para ser representados no teatro, como a própria Comédia, a Tragédia, a Tragicomédia, ou a Pastoral.¹⁴ Para Lope de Vega, o auto retira sua matéria das histórias divinas, celebra e exalta o “pão” da Eucaristia; é um espetáculo público, com a participação da comunidade; fortifica a fé e vitupera os vícios.

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 trunfais 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.*

A definição apresentada por Calderón enfatiza o caráter litúrgico e devocional do drama. A idéia de instrução (os autos colocam em cena questões da sagrada Teologia) e de deleite (dispõe ao regozijo)

¹³ Cf. L. Pfandl: *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, p.130

¹⁴ Cf. Diccionario de autoridades, 1732.

também são enfatizadas. O fato de afirmar que o auto é um “sermão” - o discurso cristão ou oração evangélica que o pregador faz, para o ensinamento, doutrina e reparação dos vícios -, indica que os dramas sacramentais colocam em cena os temas e aplicam alguns modos da arte dos pregadores. Os estudos de Peter Bayley, *French Pulpit Oratory 1598 – 1650* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980); John S. Chamberlin, *Increase and Multiply* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976); Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age* (Oxford: Oxford University Press, 1978) aproximam o auto sacramental do sermão. Nossa intenção, nesta tese, é examinar quão literal pode ser a definição de Calderón e como o autor madrileno adapta e aplica maneiras de pregar, em um “sermão posto em verso”, que pode ser ouvido e visto representado.

No *Diccionario de Autoridades* (1732), *auto sacramental* é definido como “*cierto género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los theatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucharistia, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comedias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del latino Actus, que significa lo mismo.*”

A definição proposta é muito próxima da definição “moderna” de auto sacramental. Descreve os principais traços do gênero: obras de um ato, em versos; obras alegóricas que louvam o sacramento da Eucaristia. O uso de figuras alegóricas sugere o uso de uma linguagem também alegórica, o que implica diferentes níveis de interpretação. Como se sabe a linguagem alegórica orientava a leitura das Escrituras. No sentido alegórico, “*las cosas de la ley antigua significan cosas de la nueva ley.*”¹⁵ Veremos, no próximo capítulo, que os Padres Medievais atribuíam às Divinas Letras quatro sentidos, *historial, alegórico, tropológico e anagógico*. Veremos também como Calderón, nos autos mitológicos, desloca esse modo de interpretação para textos de ficção (mitos adaptados).

Ainda seguindo a definição do *Diccionario de autoridades*, o auto sacramental louva o “augusto sacramento da Eucaristia”. Esse aspecto dá ao drama sacramental a importante função de contribuir com a “política católica” do século XVII, bem como confirmá-la. Basta lembrar que o decreto do Concílio de Trento (Sessão VII, celebrada em 03/03/1517) sobre os sacramentos da “nova lei” determinava que os homens começavam ou aumentavam a verdadeira santidade ou recobravam a santidade perdida por meio dos sete sacramentos. Contudo, a excelência está no sacramento da Eucaristia, pois nele existe o autor da santidade (Cristo) antes de comunicar-se: “*pues aun no habían recibido los Apostoles la Eucaristía de mano del Señor, cuando él mismo afirmó con toda verdad, que lo que les daba era su cuerpo.*”¹⁶ O uso e o culto da sacrossanta Eucaristia como símbolo da unidade e caridade é garantia da futura glória e perpétua felicidade do cristão. Conseqüentemente, ela é um símbolo, ou significação daquele único corpo, cuja cabeça é Cristo, que quis estivessem unidos estreitamente como membros, por meio da união da fé, esperança e caridade, para que todos confessassem uma mesma coisa e não houvesse cismas no mundo cristão.

Ignacio de Luzán, ainda no século XVIII (1737), define o auto sacramental como uma “*especie de Poesía dramática conocida solo en España: y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del Sacrosanto misterio de la Eucharistía; que por ser pura alegoría está*

¹⁵ Cf. *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, p. 20

¹⁶ Cf. Sessão XIII, de 11 de outubro de 1551, do Concílio de Trento.

libre de la mayor parte de las reglas de la Tragedia. El feliz ingenio de don Pedro Calderón de la Barca ejerció su numen en esta nueva especie de Poesía con general aplauso". (Apud WARDROPPER, 1967, p. 30).

A definição acrescenta a idéia de que o auto sacramental é um gênero de teatro exclusivamente espanhol. Na opinião do hispanista Bruce Wardropper, a palavra “*reduce*” mostra que o “maior crítico literário do século XVIII”, não fica ileso ao preconceito setecentista em relação aos autos sacramentais. Outro aspecto que merece ser comentado é o fato de o auto estar “livre da maior parte das regras da Tragédia.” Ser um gênero *híbrido* e não se conformar a nenhuma *ars poetica* dos antigos modelos do gênero dramático não significa não aplicar objetivamente os aspectos prescritivos retóricos comuns aos textos seiscentistas.

Em 1865, González Pedroso propôs a seguinte definição dos autos sacramentais: “*dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos, que se representaron en la festividad del Corpus*”. (Apud WARDROPPER, 1967, p. 31)

No livro *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Wardropper aponta dois “problemas” nessa definição: a insistência de conformar o auto sacramental sempre a uma peça de um único ato, e o fato de haver autos que não tratam do tema da Eucaristia.

Quanto ao primeiro problema, achamos que, se o auto sacramental é “um *sermão* posto em verso”, mais interessante do que a divisão em *atos*, comuns em outros gêneros de textos dramáticos, seria verificar perceber na estrutura da peça as partes que formam o sermão: princípio, narração, divisão, confirmação, confutação, conclusão.¹⁷ É possível distinguir nos autos sacramentais quatro partes: três que colocam em cena acontecimentos do Velho Testamento, a Criação, a Tentação, a Queda, e uma que corresponde à Redenção, descrita pelos evangelistas no Novo Testamento. Nosso intuito é delimitar, nos dois autos que analisaremos, essas quatro partes e associá-las a procedimentos que os pregadores do século XVII aplicavam nos sermões escritos com “conceitos predicáveis”, que, veremos no próximo capítulo, são sermões que apresentam um tema com um argumento engenhoso (obrigatoriamente metafórico), e desenvolvem-no aplicando-se quatro procedimentos: *dificuldade*, *desenlace*, *aplicação* e *autoridade*.

Em *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, encontraremos outras definições, de Henri Mérimée, de Cotarelo, de Valbuena Prat, de Nicolás González Ruiz. Dessas definições “modernas”, a mais prestigiada, segue sendo a de Valbuena Prat, que, em 1924, na recopilação que faz dos autos, escreve: “*Se costuma definir el auto sacramental como ‘una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristia’. Yo creo más comprensiva e más plena la definición del auto como ‘una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión’... La alegoría es lo que caracteriza al Auto.*”

Nicolás González Ruiz, investigando as variantes por trás do “*generalmente*” de Valbuena Prat, percebe que os textos sacramentais que não tratam do tema da Eucaristia, tratam da Virgem Maria. Distingue assim, os autos sacramentais eucarísticos e marianos.

¹⁷ Cf. Granada, fray Luis. *Rhetórica eclesiástica*. p. 254

Já o calderonista Alexander A. Parker, em seu livro *The allegorical drama of Calderón* (1943), procura adotar a definição proposta por Calderón. Não cria uma definição de próprio punho, preferindo, como nós, examinar e aprofundar a definição que aparece na loa de *La segunda esposa* (*Sermones/ puestas en verso* etc.). Comenta, em seu livro, a excelência de Calderón na criação desses dramas e insiste que, para abordá-los, é necessário considerar a qualidade poética e a qualidade de seu conteúdo: “such appreciation is not possible unless the dogmas and what they meant to the poet are understood; and they cannot be fully understood if the critic first re-interprets them in this own way.” (PARKER, 1968, p. 48).

Parker enfatiza que o tema do auto sacramental e a poesia de Calderón (sua emoção religiosa) não podem ser divorciados de sua Teologia. Fazer da Eucaristia o assunto ou o tema central de um auto sacramental, exatamente como o faz a teologia católica, é colocar em cena a origem e o centro da doutrina cristã e da vida cristã. Os autos tratam da cristandade apologeticamente e historicamente, pois fazem parte integral da celebração litúrgica da Igreja. O fato de serem “sermões”, segundo Parker, dá a essas representações um maior valor didático: um sermão representado, diferentemente de um sermão apenas pronunciado, é visto e ouvido. É mais eficaz para demonstrar à audiência todas as idéias que circundam a Redenção: sua origem no Pecado original; a separação entre o homem e a graça; a sujeição da humanidade ao pecado; a impossibilidade de o homem sozinho, com seu próprio esforço, re-adquirir o estado de primordialidade; a vinda de Cristo; seu sacrifício; a imperfeição do Judaísmo e das religiões pré-cristãs. Para o dogma ser dramatizado, afirma Parker, a Natureza Humana, a Graça, o Demônio, a Culpa, o Judaísmo, o Paganismo são transformados em personagens dramáticos.

Sabemos que a forma tradicional de instruir as pessoas nos temas religiosos é o sermão. Mas o auto, reunindo liturgia e drama, instrui as pessoas no sentido mais pleno do significado da Eucaristia, pois torna a celebração do *Corpus Christi* “mais real”. Na visão de Parker, o drama era um meio de instrução que se diferenciava de outros meios por ser mais ilustrativo e, conseqüentemente, mais efetivo. Na visão do calderonista inglês, não há anacronismos históricos ou inconsistência metafísica, como insistiu a crítica do século XVIII. É o “assunto” dos autos, a Eucaristia, o *symbolum unitatis*, que capacita Calderón abarcar todos os tempos e lugares em uma única ação dramática. Por isso, os autos são “representações fantásticas” (alegóricas), tendo toda “a liberdade” para romper as barreiras da experiência ordinária.

Quanto à alegoria, Parker justifica seu uso da seguinte maneira: como os autos usam a Retórica (*as one of its ancillary arts*), e ela é uma arte que permite certas licenças ou figuras de palavras, como a prosopopéia, licença permitida ao orador e ao poeta, as abstrações, no drama sacramental, são personificadas, podendo falar etc. A alegoria é o meio pelo qual o “conceito” torna-se “corpo”, o “não visível” torna-se “animado”; é o meio pelo qual à ordem conceitual é dada uma expressão concreta, que torna o conceito mais acessível à humana experiência. Assim, ela é a ligação entre dois diferentes planos de “realidade”: de um lado é a realidade visível representada no palco; do outro lado é a realidade invisível da ordem do ser do qual a encenação é somente a representação ou reflexão: “in relation to the audience’s vision the action is ‘real’, but in relation to the reality that it mirrors it is ‘unreal’.” (PARKER, 1968, p. 81)

Embora Parker busque fundamentar suas análises em alguns pressupostos retóricos, ao nosso ver, falha na demonstração. Nos estudos que faz de *El gran teatro del mundo*, *La cena de Baltasar* e *La vida es sueño*, o calderonista inglês estiliza alguns termos retóricos, e os relaciona com conceitos que são

anacrônicos, como ideologia, expressão, emoção religiosa, liberdade etc. Essas idéias, mesmo que partam de uma perspectiva retórica, ainda são insuficientes para explicar o valor e a significação dos autos sacramentais na época de Calderón.

Para entender melhor a forma, os registros poéticos, os aspectos que definem os autos sacramentais, tomaremos como premissa o que a Lavradora de *La segunda esposa y triunfar muriendo* diz ser o auto sacramental: “sermão posto em verso”. Lançando mão de referências textuais históricas e retóricas, elucidaremos alguns paradigmas de composição de dois autos sacramentais, ditos mitológicos. Esperamos assim que os novos elementos que serão observados em nossa análise possam contribuir para avaliar não apenas a literalidade da definição calderoniana, mas a maneira como os dramas sacramentais teatralizam a política católica da Espanha seiscentista.

Origens dos autos sacramentais

A questão da origem dos *autos sacramentais* é controversa. Embora não tenhamos, hoje, senão vestígios imperfeitos das representações religiosas do teatro medieval, muitos estudiosos apontam como origem remota dos autos os Mistérios, os Dramas Litúrgicos, as Moralidades, o Advento, a Natividade, os Reis, as representações da Páscoa, as comemorações dos Santos.¹⁸ Outros afirmam que os antecedentes dos autos são os textos que, ligados ao teatro litúrgico, festejam o nascimento de Jesus, de autores como Juan del Encina (1468 – 1529), Lucas Fernández (1474? – 1542) e Gil Vicente (1465? – 1536?). Jean-Louis Fleckniakoska, em *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón* (Montpellier: P. Déhan, 1961), associa o desenvolvimento da comédia secular ao desenvolvimento do auto. Esse autor demonstra que o auto alcançou a plenitude de sua forma no momento em que a comédia também alcançou sua maturidade. Para ele, auto sacramental é uma “comédia devota” em um ato.¹⁹

Dentre os estudos que buscam explicar as origens dos autos sacramentais, o já citado de Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Salamanca: Anaya, 1967) parece ser o mais abrangente. Por isso, ele é a referência de muitos autores que investigam esse tema. Nesta tese, seguiremos os passos de Wardropper, com a ressalva de que ele não aborda os textos que comenta desde uma perspectiva retórica. Isso, ao nosso ver, torna as comparações que apresenta insuficientes, pois são pautadas, muitas vezes, em idéias anacrônicas. Seria mais interessante e mais coerente com a perspectiva que adotamos, utilizar um estudo que mostrasse aspectos intrínsecos dos dramas religiosos escritos antes do auto sacramental, que propusesse análises retóricas que pudessem, por exemplo, apontar as origens e os tipos de alegorias presentes nas encenações litúrgicas, que verificassem a presença dos estilos, que mostrassem como estão associados às funções retóricas *docere, delectare, movere*, como estão associados aos ornamentos da linguagem, que são ligados aos tipos e decors dos personagens etc.

Luisa López Grigera afirma, no artigo “Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)”, que o gênero *drama* é o menos “reconsiderado” do ponto de vista da Retórica. Para exemplificar a aplicação de um preceito retórico, o “decoro”, Grigera cita o “sayagués” de Juan del Encina: “*como en el teatro de Encina predominan los diálogos de pastores, por el principio de 'decoro', para parecer más verosímiles al que escucha – que no era precisamente ningún 'vulgo' – crea el discípulo de Nebrija un lenguaje que se suele llamar sayagués y que continua usándose durante cierto tiempo.*”

O decoro é o centro da composição dramática. Lope de Vega, em seu “Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo” recorda princípios da arte retórica e poética, mas “*aclarando a cada paso, que hay que hacer las cosas como las espera el vulgo, que espera, al parecer, todo lo contrario de lo que preceptúa el arte y de lo que hacen allende los Pirineos*” (GRIGERA, p. 27). O “decoro” obrigava o escritor a dar a cada personagem por ele criado, uma língua adequada ao tipo que queria dar-lhe, dentro das ações que ia representar. Como afirma Grigera, a adequação era tríplice: acomodava-se ao falante, ao tema e ao receptor. A língua dos personagens devia ajustar-se a cada circunstância.

Mas, lamentavelmente, há poucos estudos sobre os textos dos autores de teatro dos séculos XVI e

¹⁸ Cf. Segismundo Spina, Gil Vicente, estabelecimento do texto, p. 15

¹⁹ Apud Kurtz, Bárbara E., *The play of allegory in the autos sacramentales*, p. 9

XVII fundamentados na idéia de decoro. Há somente poucos estudos que mostram que a presença dos “neologismos latinizantes”, o uso de determinada métrica, o uso de variedades lingüísticas, o uso de figuras como metáfora, alegoria, hipérbole etc., de emblemas, e de outras referências retóricas e textuais, não são escolhas subjetivas dos autores, mas aplicação objetiva de conceitos retóricos fundamentais, correspondentes a um decoro *ético-poético-retórico* específico do gênero.

Por isso, as idéias abaixo sobre as origens do auto sacramental devem ser consideradas apenas como um ponto de partida, pois apenas sintetizam o que alguns dos estudiosos do teatro religioso espanhol do Século de Ouro, apontam como marcos importantes para a formação do gênero sacramental. Um estudo das origens dos autos sacramentais desde o ponto de vista da Retórica poderia aclarar muitos dos elementos próprios do teatro dos séculos XVI e XVII, ajudando assim a entender não só as origens, mas a necessidade e utilidade dos artifícios que os poetas lançaram mão para elaborar os textos. Mas esse estudo está ainda por ser feito.

Para Bruce Wardropper, o gênero sacramental é fruto de uma “tradição literária”, do povo espanhol, do século XVI. Em seu livro já citado, demonstra primeiramente que a teoria que vê os dramas litúrgicos do século XVI como “arma da luta espanhola contra a heresia protestante” carece de fundamentação. Usa como argumento o fato de somente três das noventa e seis peças que formam o *Códice de autos viejos*²⁰ terem como foco central rebater a heresia. Seguindo os passos de Marcel Bataillon (*Ensayo de explicación del “Auto sacramental”*, 1940), que demonstra que o auto é fenômeno não da Contra-Reforma, mas da reforma católica²¹ que, antes da Reforma protestante, pretendia retificar a vida religiosa ameaçada pelo relaxamento das práticas católicas, Wardropper encara as peças dramáticas como um meio para reformar a festividade do *Corpus*. Em outras palavras, os autos deveriam funcionar sobretudo como um instrumento de instrução dos fiéis para que pudessem compreender o mistério eucarístico.

Outro estímulo decisivo na origem e cultivo dos *autos sacramentais*, tais como são vistos hoje, parte do Concílio de Trento (1545 - 1563). Dentre as muitas decisões dessa assembléia que marcaram a vida religiosa nos últimos anos do século XVI e boa parte do século XVII, algumas foram incorporadas de forma definitiva pelas representações dos *autos*. Na sessão de 11 de outubro de 1551, sessão XIII, o Concílio declara que o costume de celebrar com singular veneração e solenidade todos os anos, em certo dia marcado e festivo, o sublime e venerável sacramento da Eucaristia, e o costume de realizar procissões honoríficas pelas ruas e lugares públicos, era “muito justo”. Os dias de festa eucarística são para que os cristãos testifiquem, com singulares demonstrações de respeito, gratidão e memória ao Redentor de todos, a vitória que alcançou sobre a morte, por tão inefável, e, claramente, divino benefício. Trata-se de decisões que fixaram com maior precisão o dogma do sacramento do altar, que ordenaram severamente a pública exposição e a adoração da Eucaristia.

No entanto, Wardropper argumenta que, na Espanha, antes que se conhecessem as decisões dos teólogos de Trento²², já existiam os dramas religiosos que foram os precursores dos autos sacramentais.

²⁰ O *Códice de autos viejos* é a coleção mais importante de teatro religioso do século XVI. Publicada integralmente pelo hispanista francês Leo Rouanet, tem a maioria das peças escritas em verso, com pouca variação métrica. As peças, escritas possivelmente entre 1550 – 1575 por escritores anônimos, mesclam motivos teológicos e satíricos, elementos cultos e populares, em que personagens alegóricos contracenam com personagens bíblicos e com os personagens oriundos das farsas populares. Escritos para ser representados nas festas religiosas dirigem-se ao público com intenção de instruí-lo em questões religiosas e diverti-lo.

²¹ Segundo Wardropper, essa reforma católica adquiriu uma nova urgência desde 1560, período que coincide com o movimento protestante e o momento em que os autos passaram a encenar o sacramento da Eucaristia.

²² Os decretos tridentinos foram publicados na Espanha em 19 de julho de 1564.

A *Farsa sacramental* de López de Yanguas, considerada o tipo de drama religioso mais próximo ao do auto sacramental, é de 1520. Os textos de Diego Sánchez de Badajoz que tocam direta ou indiretamente no tema da Eucaristia, considerados precedentes dos autos, uma vez que colocavam em cena a écloga pastoril modificada, e utilizavam personagens universais em lugar dos convencionais pastores, e empregavam a alegoria, inclusive em obras escritas para outras circunstâncias que não o *Corpus Christi*, foram escritos entre 1525 – 1547. O *Auto de la oveja perdida*, do valenciano Juan de Timoneda, peça do *Corpus* completamente adaptada ao sentido eucarístico, é anterior ao ano de 1558, ou seja, seis anos antes da publicação dos decretos tridentinos.

O próprio Wardropper, contudo, aponta a possibilidade de os decretos circularem na Espanha antes de sua publicação, por vias indiretas. O bispo de Valência, dom Francisco de Navarra, um dos que participaram do Concílio, era amigo e protetor de Timoneda. Logo, o decreto sobre a Eucaristia de 1551, pode ter sido conhecido antes de 1564. Mesmo que só posteriormente o auto sacramental passasse a apresentar a exaltação do sacramento da Eucaristia para a celebração da festa do *Corpus Christi*, é provável que os decretos do Concílio tenham influenciado seu desenvolvimento. Mais abaixo, voltaremos a tratar do Concílio.

Para Pfandl, a idéia eucarística achou extraordinária e popular profundidade, em especial, nas obras dos escritores ascéticos e em parte também nas dos místicos. Assim, as representações de caráter religioso das festas do *Corpus* começam na Espanha a converter-se nos autos sacramentais, que tomam especialmente como assunto dramático a glorificação da presença de Deus no sacramento eucarístico, a essência da consagração e da comunhão e os efeitos da Graça de que dele deriva.

A festa de *Corpus Christi* é muito anterior ao Concílio. Ela nasceu em 1246 na diocese de Lieja²³ e foi introduzida em 1264 em toda Igreja pelo Papa Urbano IV²⁴. Foi fixada, em 1312, na Quinta-feira seguinte ao Domingo da Santíssima Trindade, por Clemente V. O fato de Santo Tomás de Aquino ter reunido ofícios e hinos adequados para este dia revela a conexão entre a festa da Eucaristia e a escolástica, assinalando o caráter dogmático e intelectual do *Corpus*, traço, segundo Wardropper, muito atrativo para os dramaturgos-teólogos do Século de Ouro espanhol.

Foi o Papa João XXII (1316 – 1334) quem projetou a festa eucarística com favor especial à procissão e fomentou sua celebração, prescrevendo, para todas as paróquias, que a Hóstia fosse levada às ruas para que todos os homens pudessem contemplá-la e adorá-la. Funcionários, ordens religiosas, artesãos e outros grupos cívicos saíam às ruas para venerar a Hóstia e adorá-la, nas prescritas paradas. “*En las procesiones el santo pavor ante el milagro de la transustanciación se mezcla con expresiones de alegría por la gracia de la redención perpetua concedida por Dios a través de la Sagrada Hóstia, elemento principal de la procesión.*” (WARDROPPER, 1967, p. 43). Assim, na sua origem, o *Corpus Christi* era uma festa solene e alegre.

Essa informação é importante, porque nos ajuda a entender outros aspectos das origens do drama que celebra o *Corpus*. Wardropper mostra que o desenvolvimento do drama sacramental na região catalã

²³ Segundo a tradição cristã, a origem da festa é local: uma religiosa de Lieja teve uma visão, segundo a qual era a vontade do Senhor que se observasse uma festa do Sacramento

²⁴ O costume foi universalizado por causa de outra revelação divina: o cura da Igreja de Santa Catarina, em Bolonha, céptico no que se referia à doutrina da Transubstanciação, foi convencido de seu “erro” quando, em um momento de angústia intelectual depois de haver celebrado a missa, viu que a hóstia gotejava sangue. Cf. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, p. 41

difere do teatro religioso praticado na região de fala castelhana. Em Valência, a solene procissão foi se transformando pouco a pouco em quadros dramáticos em que se apresentavam peças que tratavam da vida dos santos ou de assuntos bíblicos. Em 1355, os documentos oficiais de Valência aludem pela primeira vez a *roques* ou *entramesos*, que consistiam em grupos de estátuas levados em uma plataforma com rodas. Mais tarde, quando convinha que se cantasse, homens substituíam as estátuas. Pouco a pouco, essas representações incorporaram o movimento, sem contudo, que isso significasse uma ação dramática. Só muito mais tarde, depois de 1517, as *roques* transformaram-se em mistérios dramáticos que continuaram a ser representados até o século XIX. No entanto, conforme Wardropper, não se pode considerar que esses mistérios ajudassem a desenvolver os autos sacramentais.

Em Sevilha, por outro lado, não houve procissão do *Corpus* (assim como *cuadros al vivo* e representações teatrais) até 1454. Somente no século XVI, aparecem os primeiros documentos que mostram que essa cidade desenvolveu o “drama litúrgico dentro do templo”, produzindo um tipo elemental de auto sacramental.

El drama litúrgico salió de la catedral en el siglo XVI, y si se hubiera conformado al modelo europeo, habría producido un ciclo de misterios. Al contrario, produjo autos sacramentales. Tenemos, por lo tanto, que considerar el género sacramental como una forma de drama litúrgico que no conoció las etapas intermedias: a saber cuadros al vivo y los misterios.” (WARDROPPER, 1967, p. 58).

Para o hispanista americano, os autos sacramentais puderam evoluir como peças individuais, apresentadas nas catedrais de Castela e de Andaluzia e, mais tarde, nas ruas. Há registros de representações de dramas litúrgicos nas catedrais em Córdoba, Segóvia (1598), Málaga (1542 e 1562). Em Valladolid, no século XV, as obras que se representavam na igreja, também eram representadas nas ruas.

Para Parker, essas representações seriam autos primitivos: “*puesto que el método de su representación anuncia el procedimiento posterior de Madrid. Los carros de la procesión iban al cargo de los oficios, pero bajo la supervisión de un corregidor y los regidores, quienes averiguaban que se había cumplido con las condiciones.*” (A. A. Parker, *Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain*, “Modern Language Review”, XXX, 1935, pp. 170 – 182. Apud WARDROPPER, 1967, p. 59).

Pfandl, Parker e Wardropper concordam que o auto sacramental não descende de certos tipos de dramas medievais conhecidos em grande parte da Europa, mas diretamente da liturgia do *Corpus*. Segundo Pfandl, os mistérios medievais representados em outros países da Europa não convertiam um dogma no centro e objetivo da representação teatral, não aprofundavam ou ensinavam o dogma por meio do drama. Por esta razão, os autos sacramentais não deveriam ser comparados aos mistérios e muito menos serem considerados como sua continuação ou sua renovação: “*En oposición al espectáculo semanal, son una solemnidad anual, pomposamente celebrada; son un drama religioso de ideas de asunto preferentemente histórico, esto es, orientado en el sentido histórico de la fe.*” (Apud WARDROPPER, 1967, p. 150).

Segundo Wardropper, a finalidade do auto, até o tempo de Calderón, é idêntica à finalidade do drama litúrgico: estender e realçar a liturgia. Daí sua origem remota ser as representações dos mistérios pastorais associado com a liturgia cristã, que pouco a pouco foi incorporando nova música, novos textos que continham as sementes do drama medieval. Os autos sacramentais, que uniam alegoria, poesia e

música, faziam parte da tradição embelezadora da liturgia. Assim, o tipo dramático medieval mais parecido com o auto sacramental é a chamada “moralidade”, uma forma dramática alegórica que representava casos de tensão moral em que as forças morais (bem e mal) lutavam.

O hispanista americano demonstra, contudo, que os mistérios e as moralidades ao estilo francês e inglês nunca existiram na Espanha e que, no início do século XVI, não havia ainda na península um drama religioso bem definido e fixado em seus contornos.

As obras dramáticas do século XVI, derivam, na Espanha, dos dramas litúrgicos representados nas igrejas. Por isso, Wardropper refere-se a essas formas tradicionais com os termos *pseudomoralidades* e *pseudomistérios*, já que não chegam a ser exemplos autênticos de mistérios e moralidades ao estilo europeu. Esses termos também servirão para distinguir as obras cujo tema é um episódio bíblico ou hagiográfico das que são exposições alegóricas de um problema moral ou religioso.

No tempo de Calderón, os *pseudomistérios* do Corpus competiam com os autos sacramentais. O primeiro pseudomistério que se compôs para a festa do *Corpus* foi o *Auto de São Martinho*, de Gil Vicente, em 1504. Mas esse texto não é um drama alegórico nem alude à Eucaristia. Em 1575, foi apresentado em Sevilha *Los desposorios de Joseph*. Até a primeira metade do século XVII, na Espanha, havia representações de pseudomistérios, muitas vezes, chamados autos sacramentais²⁵. Já as *pseudomoralidades*, peças de estrutura alegórica, cuja finalidade principal era ensinar alguma lição para a conduta da vida, e na qual os personagens principais eram abstrações personificadas ou tipos universalizados (por exemplo, o galã, o Velho, o Militar, o Racional etc. ou personagens abstratos como: a Carne, o Mundo, o Corpo, o Espírito etc.), não conseguiram existir senão até o século XVII, sendo absorvidas por outros gêneros dramáticos, principalmente pelo auto sacramental.

Há vários autos de Gil Vicente que apresentam personagens alegóricos; também textos de Diego Sánchez de Badajoz e dos autores do *Códice de autos viejos* introduzem personagens alegóricos que são precursores dos autos sacramentais. *La farsa de la muerte*, de Diego Sánchez de Badajoz, se não fosse por sua total independência em relação à Eucaristia e a festa do Corpus, poderia ser um auto sacramental em miniatura. Textos como *Victoria Christi*, de Bartolomé Palau, colocavam em cena figuras históricas do Antigo Testamento, apresentavam algumas personificações de idéias, que eram entregues pela Culpa a Satanás, até que Jesus Cristo as resgatasse depois da Ressurreição.

A crítica se divide quando tenta determinar com exatidão as obras e os autores que deram ao auto seu formato mais “atual”. J. E. Varey considera que a primeira menção explícita de um *auto sacramental* data de 1574, quando Jerónimo de Velázquez, autor de comédias, foi contratado para representar três autos: “*La pesca de San Pedro*”, “*Bendimia celestial*” e “*Rey Baltasar*”.

Pfandl afirma, por sua vez, que o primeiro autor conhecido pelas composições dos dramas eucarísticos foi Juan de Timoneda, que expandiu o papel da alegoria nos dramas e discutiu, com mais cuidado e sutileza, questões teológicas. A obra de Timoneda é considerada por Pfandl chave para compreender a transformação da anônima *farsa sacramental* no auto sacramental pré-calderoniano. Para o

²⁵ O próprio Wardropper observa que nem todo pseudomistério é precursor do auto sacramental. Só um tipo de pseudomistério, o derivado do *Officium Pastorum*, de assunto natalício e pastoral, pôde engendrar a longa tradição sacramental. Cf. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, p. 172

hispanista alemão, somente no último terço do século XVI é que o *auto sacramental*, tal qual é definido hoje (representação alegórica em um ato, referente ao mistério da Eucaristia), ganha sua última e definitiva forma. A sua perfeição, no entanto, acontecerá mais tarde, quando elementos do drama profano e religioso combinarem-se com os eucarísticos, e Calderón de la Barca criar um espetáculo grandioso ao serviço da idéia eucarística.

Já para Wardropper, o ponto de partida para qualquer investigação do teatro do século XVI é a obra dramática de Juan del Encina (1468 – 1529). Encina plantou a semente da qual nasceram os autos sacramentais com seus personagens pastores, que anunciavam a boa nova do Evangelho. Na sua primeira Écloga dramática, usa acontecimentos do Velho Testamento, buscando um sentido que fosse além do local e temporal. Os pastores que participam da cena são Mateus, Marcos, Lucas e João, que representam a própria Igreja, que vai receber a boa nova do Nascimento pelos escritos dos evangelistas. A obra de Juan del Encina, na opinião de Wardropper, é quase dogmática, por isso muito próxima dos autos sacramentais. Outra característica da obra de Encina presente nos autos sacramentais representados no século XVI é o *villancico* final. O *villancico* é uma composição em versos com estribilho, para a música das festividades das igrejas.

Assim, o fato de os personagens poderem ganhar uma significação simbólica, o fato de haver uma significação dramática que pudesse ser interpretada além dos detalhes de ação e o uso do *villancico* no final das peças são os aspectos que, para Wardropper, culminam no auto sacramental.

O *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández (1474? – 1542), também é uma peça interessante de comentar. Segundo Wardropper, tem um caráter muito litúrgico. Nela há uma descrição da cena da crucificação, com frases literais dos Evangelhos. Jeremias chora os sofrimentos de Cristo com palavras tiradas das *Lamentações*. Aqui há a primeira alusão à Eucaristia, no teatro espanhol. Não é possível determinar a data exata desse auto, mas ele aparece publicado em 1514, com outros textos dramáticos de Lucas Fernández. Veremos, nos dois autos que analisaremos, que Calderón, mais de cem depois de Lucas Fernández, continua lançando mão dos mesmos procedimentos, pois coloca diante os olhos, pela descrição, a cena da crucificação e usa citações bíblicas. Veremos que a presença da Bíblia nos autos sacramentais calderonianos é vastíssima. Mesmo considerando ousado pensar que os textos de Lucas Fernández influenciaram a evolução do auto sacramental, Wardropper mostra que ele cultivou e reforçou o modo de escrever estabelecido por Juan del Encina: “*lo hizo más serio y más respetable para los eclesiásticos por no vacilar ante la introducción de materia teológica en el drama; y sobre todo inició la costumbre de que los pastores ignorantes hiciesen preguntas al ermitaño y escuchasen atentamente sus respuestas.*” (WARDROPPER, 1967, p. 171).

Gil Vicente (1465? – 1536?) também pode ser considerado um precursor do auto sacramental. O autor português trata o colóquio pastoril da mesma maneira que Juan del Encina e escreve autos com características do drama litúrgico do *Officium Pastorum*. Suas peças tratam de vários temas litúrgicos, e em muitas delas os personagens são alegóricos ou são personagens das Escrituras (Salomão, Moisés, Abraão, Isaías etc.) que convivem com sibilas clássicas. Autos como: *Auto da sibila Cassandra* ou *Obra da Geraçam humana* são exemplos de obras que têm muitos elementos dos futuros autos sacramentais.

Conforme Wardropper, no início do século XVI, não havia diferenças entre os dramas litúrgicos escritos para a festa do *Corpus* e os escritos para outras festividades da Igreja católica. Só em 1520, Hernán López de Yanguas (1470 – 1540) escreve um drama religioso em que um anjo explica a quatro

pastores a significação da Eucaristia, adaptando assim os elementos das representações da Natividade ao tema da Redenção. Segundo o hispanista americano, essa é forma embrionária do auto calderoniano:

los pastores, por sus nombres, son representativos de la Iglesia Primitiva, de la Iglesia que recibió para la posteridad el don divino del Sacramento. (...) el simbolismo de los nombres abre la puerta a la alegoría por venir (...) La terminación musical será característica de todas las piezas del Códice de autos viejos de medio siglo más tarde. (...) el autor se há dado cuenta de que cualquierseudomisterio no servía para celebrar dignamente la fiesta de la Eucaristía. La naturaleza dogmática de la fiesta exigía otro énfasis en su tratamiento dramático. (1967, p. 179).

Já em 1521, circulou um manuscrito de uma *Farsa sacramental* semelhante à de Yanguas. O texto tem como personagem a Fé, que explica aos pastores os mistérios da Eucaristia. Esse é o passo decisivo para apresentar a matéria eucarística por meio da alegoria.

Na segunda metade do século XVI, aparecem as primeiras obras autenticamente sacramentais, que estão reunidas no chamado *Códice de autos viejos*. Todas elas foram publicadas por Léo Rouanet, em 1901. São obras escritas, provavelmente, entre 1550 e 1575. A maioria delas é anônima. Começam com uma loa que prepara o público para o espetáculo; quase todas têm cenas cômicas que estão a cargo de um “bobo” ou um personagem “simples”; a maioria termina com um *villancico*; muitas são alegóricas e tratam do sacramento. Esses dramas apresentam muitos dos temas que iriam ser desenvolvidos nas comédias ao divino, nas comédias de santo e nos autos sacramentais do século XVII.²⁶

Outro aspecto importante que pode ser considerado que contribui para entendermos as origens dos autos sacramentais é o florescimento do “teatro escolar”, no século XVI. As universidades e os colégios reconheciam a utilidade das representações teatrais como parte do programa acadêmico, pois ajudavam os estudantes a praticar o latim, como exercício de retórica e instrução na doutrina cristã e moral, para celebrar as festividades do calendário cristão, e também para o que Santo Tomás de Aquino e outros teólogos posteriores admitiram como o resultado lícito e desejável de um teatro moralmente ortodoxo: a *eutrapelia*, ou o entretenimento moderado e inocente.

Muitas obras foram representadas nos vários colégios fundados pelos jesuítas, que costumavam substituir os sermões por diálogos amenos acompanhados por ações: “*sin duda un método mucho más efectivo de inculcar la doctrina a sus discípulos, que eran actores y espectadores. Los dramaturgos jesuítas compusieron un amplio muestrario de obras edificantes, tanto sagradas como profanas, a menudo con inestimable habilidad.*” (WILSON e MOIR, 1998, vol. 3, p. 61). Segundo E.M. Wilson e D. Moir, o teatro escolar contribuiu muito para a formação da “comédia nova” e do auto sacramental. Não só pelas características das obras que eram apresentadas (temas e personagens oriundos dos textos sagrados, uso da alegoria, objetivo didático e catequético), mas pelas características dos homens que se educavam nas universidades e nos colégios jesuítas. Caso de Calderón.

Por fim, antes de estudarmos outros aspectos do contexto histórico que formam os autos sacramentais, vale lembrar a similaridade que há entre o auto e a poesia devocional. Mesmo que não seja possível comprovar que o auto se origina na poesia religiosa, encontramos a mesma preocupação didática e dogmática; o mesmo interesse pela Eucaristia nos dois gêneros.

²⁶ Cf. E. M. Wilson e D. Moir, *Historia de la literatura española, Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 60

O sacramento da Eucaristia, na encenação da sacralidade da teologia-política

Dogma, no cristianismo, é uma verdade revelada diretamente por Deus, que a Igreja propõe a todos como artigo de fé. As fontes do dogma são: Sagrada Escritura do Antigo e Novo Testamento; a tradição dos apóstolos e padres da Igreja; o ensinamento da Igreja exercido pelo Papa ou com o conjunto do episcopado. A dogmática (disciplina que estuda os dogmas) tenta expor as verdades da revelação, mostrá-las em suas fontes, penetrá-las especulativamente, ou seja, abri-las à razão, investigando seus motivos internos, rechaçando dúvidas e ataques contra elas e ordenando, em um sistema bem estruturado, o conjunto.

Pfandl, no estudo que faz sobre os *autos*, julga fundamental compreender a natureza do dogma, para perceber o quanto o drama religioso poderia favorecer a idéia de fé. Por isso, sintetiza a divisão, que Santo Tomás de Aquino faz na *Summa*, da disciplina teológica. São seis partes: 1) *De Deo uno et trino*: Teoria do conhecimento de Deus, de sua essência e de seus atributos, com a teoria da Trindade, verdadeira divindade do Filho e do Espírito Santo e da Pericorese, ou seja, a recíproca penetração das três pessoas divinas; 2) *De Deo Creatore*: O governo do mundo, a ordem natural e sobrenatural. Os anjos e os demônios. A obra dos seis dias. O homem e o pecado original; 3) *De Deo Redemptore*: Redenção pela encarnação e o sacrifício do Filho. O Salvador como Deus e como homem; 4) *De Gratia*: Essência, necessidade e eficácia da graça e sua relação com o livre-arbítrio, justificação do pecador e teoria do mérito; 5) *De Sacramentis*: Teoria dos meios dispostos por Cristo para dispensar aos homens a graça salvadora. Batismo, Confirmação, Eucaristia, Penitência, Indulgência, Extrema-unção, Ordem e Matrimônio; 6) *De Novissimis*: Teoria dos postremos, morte, juízo, inferno, purgatório e glória.

Foi a Igreja, e com especial energia o Concílio tridentino que fizeram objeto e dever de veneração e de adoração a presença de Deus no sacramento do altar e concentraram em um dia especial, a festa de *Corpus Christi*, o momento culminante desta adoração.

É a Eucaristia, como assunto/ tema, que dá forma à maioria dos *autos*, aos vários que a cada ano eram encenados na festa de *Corpus Christi*. O sacramento da Eucaristia é como um manjar espiritual das almas, encarado pelas autoridades eclesiásticas como o compêndio e coroação de Cristo sobre a terra. Cristo é o pão da vida vindo do céu, e somente quem comer desse Pão, viverá eternamente. “Em verdade vos digo: Assim como o Pai que vive enviou-me e eu vivo pelo Pai, quem me comer viverá por mim” (Sessão XIII, 11/10/1551, do Concílio de Trento). Assim, segundo o que decreta o Concílio, Cristo oferece sua verdadeira carne e sangue. Depois da consagração do pão e do vinho, Cristo está real, verdadeira e substancialmente na Eucaristia.

Essa doutrina foi fixada pelo Concílio de Trento, no sentido de que as palavras transformadoras do sacerdote realizariam a verdadeira trans-substanciação. Pfandl esquematiza dessa maneira a base católica sobre a qual se levanta o artístico edifício do drama eucarístico de caráter e selo espanhóis. Pela consagração, em nome e representação de Cristo, o dom do Pão e do Vinho transforma-se no Corpo e no Sangue de Cristo e oferece-se como renovação do sacrifício da Cruz, para remissão dos pecados e em figura da vida sobrenatural dos crentes unidos com Cristo em uma comunidade. Segundo as autoridades

eclesiásticas, Cristo não converteu o pão e o vinho em sua carne e em seu sangue para que fosse adorado, mas como manjar e bebida de sacrifício, em recordação de sua morte na cruz e para redenção eterna das almas presas na culpa do pecado.

Os autos sacramentais calderonianos apresentam o conjunto dogmático do catolicismo, principalmente os dois grandes mistérios da fé: a Redenção e a Eucaristia. Em muitos deles, é comum encontrar passagens que reproduzem, adaptados, trechos dos decretos tridentinos.

João Adolfo Hansen, em seu artigo “A civilização pela palavra”, mostra que os decretos tridentinos sobre a pregação resultaram em uma extraordinária reativação da Retórica antiga. De fato, já o decreto sobre o pecado original (Sessão V, 17/06/1546) determinava que todos os Bispos, Arcebispos, Primados e Prelados das igrejas tinham de pregar, ao menos nos domingos e nas festividades solenes, ensinando aos fiéis o que era necessário que todos soubessem para conseguir a salvação eterna, anunciando-lhes com brevidade e clareza os vícios de que deveriam fugir, as virtudes que deveriam praticar, “*para que logren evitar las penas del infierno, y conseguir eterna felicidad.*” Daí a grande utilidade e necessidade da Retórica para os pregadores, pois com o uso e aplicação de seus preceitos seria mais fácil persuadir o povo em relação ao que se quer, para que ele creia ser verdade o que lhe é dito e para que execute o que já acreditou ser verdadeiro e honesto. Logo após a divulgação dos decretos conciliares, a Retórica tornou-se uma das principais disciplinas do ensino jesuítico, que definia a representação em geral como *theatrum sacrum* ou encenação da sacralidade da teologia-política.

A Companhia de Jesus, em janeiro de 1599, publica o *Ratio studiorum*, que delega à Retórica o ensino de três coisas que, segundo Hansen, normatizam a educação: os preceitos, o estilo e a erudição. Para ensinar eloquência, os jesuítas recuperaram as *Partições oratórias* e o *De oratore*, de Cícero, o anônimo *Retórica para Herênio*, e a *Instituição oratória*, de Quintiliano.

No século XVII, a Retórica ensinada segundo essas fontes fundamenta todas as artes, que então se associam intimamente à difusão do modelo cultural do cortesão, como apologia do ideal civilizatório da “discrição” católica fundamentada na prudência das ações, na agudeza de dicção e na civilidade das maneiras, tal como o modelo aparece definido e exposto, por exemplo, no texto Baldassare Castiglione, *O Livro do Cortesão* (1528), e no de Giovanni Della Casa, *Galateo ovvero de' Costumi* (1558). (HANSEN, A civilização pela palavra, p. 10).

Além dessas obras, temos de destacar os livros de retórica que tratam da eloquência sacra e que eram amplamente divulgados e estudados: *De doctrina cristiana*, de Santo Agostinho, a *Rethorica eclesiástica*, de Frei Luis de Granada (1576), e a *Rethorica Christiana*, de Frei Diego de Valadés (1579). Esta última, bem antes dos autos calderonianos, para justificar os preceitos, cita vários dos decretos tridentinos.

As duas retóricas de eloquência sacra que foram publicadas na segunda metade do século XVI tratam dos tópicos encontrados em todos tratados de Retórica clássica: apresentam as origens da arte retórica, sua utilidade e necessidade, os exemplos das autoridades, as funções do pregador; tratam das maneiras de pregar; definem e desenvolvem as cinco partes que, tradicionalmente, constituem a Retórica (*Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Actio*), usando para ilustrar cada conceito proposto passagens de textos sacros e profanos; discorrem sobre as funções retóricas; sobre os gêneros de discursos; sobre os tipos de argumentos; sobre os lugares-comuns; sobre os estilos; os adornos etc. Não são esses tópicos que distinguem essas duas retóricas das outras que podiam ser consultadas pelos escritores

seiscentistas. O que as distingue é que são dirigidas aos teólogos/ pregadores, ocupando-se detalhadamente da função do pregador e dos modos de pregar. Frei Luis de Granada, adaptando as idéias de Quintiliano, estabelece as diferenças entre o dialético, o orador e o pregador: o discurso do orador acrescentará sobre o do dialético a confirmação e o ornamento, para obter força e elegância na argumentação. O discurso do pregador acrescentará sobre o do orador os *afetos* e a acomodação e o descenso a cada coisa de por si. O principal ofício do pregador não consiste tanto em instruir, mas em comover os ânimos dos ouvintes e inflamá-los no temor de Deus, aborrecimento do pecado, desprezo do mundo, amor pelas coisas celestiais e outros piedosos afetos.

Essas idéias confirmam, indiretamente, as diretivas do Concílio. Conforme elas,

o novo tipo de pregador deve fundir, na invenção oratória e na ação da pregação (...) a Retórica e a Teologia, mas subordinando a primeira à segunda, para tornar a palavra não só eloqüente, persuasiva e eficaz, no sentido ciceroniano, mas principalmente para fazer dela uma revelação substancial da sua Causa Eficiente, Deus, segundo as duas fontes autorizadas, a *traditio* e as *Escrituras*. (HANSEN, A civilização pela palavra, p.12).

Ainda segundo Hansen, o Concílio determinou duas diretivas para a pregação: a pregação pastoral ou ordinária e a pregação de ocasião ou extraordinária. Esta incluía vários subgêneros do sermão, como o encomiástico (panegírico e oração fúnebre), deprecatório, gratulatório e eucarístico. Frei Luis de Granada explica os gêneros de sermões em particular, ordem e razão de sua disposição. O primeiro gênero *suasorio* e *disuasorio* está compreendido sob o gênero deliberativo. Os sermões suasorios trataram dos santos, dos benefícios da Redenção etc., para exortar os homens à piedade e à justiça, para fazê-los conceber horror aos vícios. O segundo modo de pregar serve para festas e louvores aos santos, ou seja, para pregar no gênero *demonstrativo*. Nesse gênero, os modos de amplificar têm seu principal uso. Para o pregador aplicar a amplificação, frei Luis recomenda primeiramente a leitura das obras dos Padres mais eloqüentes que se exercitaram neste gênero com grande reconhecimento; depois anotar “*puntualmente las razones con que celebraron ellos las virtudes de los santos, y a su imitación formar los Panegíricos. Porque mucho más con exemplos, que con preceptos, poderá discernir lo que sea más propio y mas decoroso en este género.*” (GRANADA, 1793, Livro III, p. 238).

Há ainda mais três gêneros de sermão que frei Luis descreve: o sermão que contém a exposição da letra do Evangelho (o frei coloca as regras para citar os lugares das Escrituras); o sermão que mescla todos os gêneros; e o sermão *didascálico* ou *magistral*, que serve mais para ensinar que mover.

Veremos que o gênero demonstrativo é o gênero dos autos sacramentais. Vamos comprová-lo nos capítulos 3 e 4, mostrando como Calderón lançou mão de formas de “amplificação” para escrever os autos. Para discutir o gênero, o estilo, a elocução dos textos sacramentais, recorreremos aos três “manuais” de eloqüência sacra citados e a outros tratados de Retórica dos séculos XVI e XVII.

Acreditamos que o auto sacramental calderoniano usa o gênero demonstrativo, para encenar o sacramento da Eucaristia. O drama sacramental coloca em cena um modo agudo de apresentar a palavra divina, para maravilhar o público: o conceito predicável. Conforme Hansen, na Itália, Espanha e Portugal, no início do século XVII,

foi verdadeira moda o ato de colecionar ‘conceitos predicáveis’ em caderninhos, ou seja, palavras,

sentenças e trechos extraídos das Escrituras e de comentaristas autorizados que se usavam como tema ou exemplos sobre os quais os oradores exerciam sua *perspicácia*, como análise dialética ou ‘anatomia’, e sua *versatilidade*, como elocução retórica.²⁷ (HANSEN, *Civilização pela palavra*, p. 16).

No próximo capítulo, explicaremos mais detalhadamente a fórmula do conceito predicável. Veremos como o pregador usa o engenho para desenvolver as diferentes espécies de conceitos predicáveis, em metáforas de proporção, de atribuição, de equívoco, de hipotipose, de hipérbole, de laconismo, de oposição e de engano. Veremos ainda os procedimentos que Emanuele Tesauro, em seu *Il cannocchiale aristotelico* (1654), prescreve aos pregadores que tentam fazer sermões utilizando um argumento engenhoso para desenvolver o tema.

Evidentemente, há diferenças entre o conceito predicável proferido diretamente pela fala do padre, fala autorizada pelo Espírito Santo, segundo o Concílio de Trento, e sua encenação dramática. O sermão pode ser adaptado de acordo com a variedade dos ouvintes. Explica frei Luis de Granada que de uma maneira se há de falar aos homens rústicos e agrestes; de outra aos eruditos, nobres ou varões principais e de ouvidos delicados. Entre estes deve ser o discurso sublime e bem trabalhado; da mesma forma, falamos de um modo aos religiosos e estudiosos das coisas divinas e de outro modo a quem se entrega à maldade. O auto sacramental é dirigido a uma multidão compacta e heterogênea. De um lado, a aristocracia em severos e luxuosos trajes cortesãos, ávida por engenhosidades e agudezas (qualidades essenciais da linguagem conceptista, própria do ideal e do comportamento do homem cortês); de outro, a multidão em andrajos, sem instrução, incapaz de perceber o requinte e sutilezas dos discursos, mas interessada em fortalecer sua crença na fé. O drama sacramental reunia em torno de si com unânime interesse todas as classes (os reis, os religiosos, os lavradores, as amas, os burgueses, os soldados, os artesãos, os pícaros, os mendigos), pois o que era colocado em cena era o ideário cristão, as virtudes contrapondo-se aos vícios, as potências da alma esforçando-se para que as forças demoníacas não impedissem, enfim, tudo que fizesse fortalecer a doutrina católica, na vida de qualquer cristão.

Já comentamos que o Concílio de Trento recomendava que a Eucaristia fosse celebrada. Para a Contra-Reforma, o *Corpus Christi* era o momento culminante do ano litúrgico e os autos sacramentais, seguramente, ajudavam instruir e deleitar o público, difundindo esse sacramento e a doutrina neo-escolástica. Como os sermões, os autos punham em cena mimeticamente, de modo verossímil e decoroso, as categorias teológico-políticas que então, segundo Hansen, modelavam as três faculdades que constituíam a pessoa humana, a memória, a vontade e a inteligência. (*A Civilização pela palavra*, pp. 16 - 17).

Conforme Hansen, a oratória sacra foi um dos principais meios de exposição e debate de questões de interesse coletivo relacionadas às verdades canônicas da Igreja e do Império. “O lugar de fala do orador era, antes de tudo, um lugar hierárquico, específico de uma posição simbólica preenchida por signos de autoridade.” Da mesma forma, os personagens alegóricos dos autos sacramentais calderonianos apresentam/ representam muitos aspectos essenciais da doutrina cristã, colocando em cena inúmeras passagens dos textos bíblicos, freqüentemente filtrados pelo uso litúrgico e pelos comentários dos Padres ou do biblismo contemporâneo.²⁸ Os emblemas forneciam temas mitológicos, religiosos e morais

²⁷ Retores como Tesauro (1654) definem metaforicamente *perspicácia* como a agudeza e penetração do engenho ou entendimento nos assuntos; *versatilidade* como “capacidade de substituir e ornar cada definição com tropos e figuras, como metáforas e alegorias agudas que evidenciam aspectos ainda não conhecidos dos conceitos.”

²⁸ Cf. Arellano, Ignacio. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona: Edition Reichenberger – Kassel, 2001. p. 100

para os poetas e pintores dos séculos XVI e XVII. O fato de os personagens dos autos sacramentais aparecerem em cena com as cores e as insígnias das alegorias dos livros de emblemas (como os do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa) é mais uma demonstração de que o teatro de Calderón mesclava letras divinas e letras humanas para encenar todos os aspectos religiosos, éticos e políticos da vida humana. Assim, as representações sacramentais não expressam a individualidade psicológica de Calderón, mas a sacralidade da teologia-política cristã.

Da mesma forma o público, tanto do auto sacramental como o da pregação, não corresponde à idéia que temos hoje, “conjunto virtual de particulares interessados criticamente na representação como autonomia política de ‘opinião’ defensora de tal ou qual ideologia.” (Hansen, *Civilização pela palavra*, p.21). A multidão que se aglomerava para assistir à representação de um auto era formada por “membros de ordens integradas no pacto de sujeição e não tinham nenhuma autonomia, a não ser aquela conferida pelos seus privilégios.” (ibid.). O auto sacramental, assim como o sermão, “reiterava a natureza sagrada do pacto de sujeição e, ao fazê-lo, também reiterava a naturalidade das várias posições hierárquicas de sua audição.” (ibid.).

Como aponta Pfandl, os autos sacramentis são dramas simbólicos que alegorizam o conjunto dogmático do catolicismo, “juntam o universo e a humanidade em uma grande parábola cuja significação e *tertium comparationis*, segundo a fé, é o mais alto dos segredos terrenos e sobrenaturais, a remissão dos pecados pelo Filho de Deus, sempre presente e sempre disposto ao sacrifício”. “Nenhum dos seis grupos de dogmas apresentados acima deixa de ser utilizado, explicado, celebrado e todos convergem de novo ao centro de toda a teologia e da fé, ao mistério da presença de Deus na Eucaristia”. (PFANDL, 1952, p. 471)

Foi sob o reinado de Felipe III que os *autos* se converteram em uma instituição verdadeiramente pública com rígida organização e direitos e deveres de caráter legal. Os autores, que nas representações utilizavam o conjunto de dogmas que havia de culminar na glorificação da Eucaristia, criaram dois tipos de *autos* do ponto de vista dogmático. Em primeiro lugar, os que se referem imediatamente à Eucaristia, que estão por completo penetrados dela e se concentram ao seu redor tanto na ação como nas personagens. Em segundo lugar, aqueles que só ao terminar mostram, por meio de algum artifício, sua relação com a Eucaristia. A Eucaristia não é só a conclusão e a coroação da obra redentora de Cristo sobre a Terra, mas acima de tudo, o ponto culminante de todo o dogma. É importante lembrar que o dogma da presença real no sacramento, declaração de fé no Concílio de Trento, era um dos pontos candentes da divisão entre católicos e protestantes e as solenidades e festejos do *Corpus*, com os *autos*, uniam maioria e minoria, povo e gente de letras, em torno à mesma idéia e a um mesmo e inflamado afeto.

Veremos que os autos alegóricos/ mitológicos de Calderón usam a ficção, para fazer o público crer que o discurso hermenêutico dos padres medievais é verdadeiro, por isso ensinam a ética e a política das autoridades, deleitam com a engenhosidade das metáforas e persuadem pela verdade aludida. *El divino Orfeo* (1663) e *Andrómeda y Perseo* (1680) eram, para Calderón, “*sermões em representável idéia*”. “Sermão” pela estrutura, pelo aspecto solene, edificador e instrutivo, que era destinado a uma multidão reunida; “idéia” pelo tema e motivação; “representável” pelo caráter poético e dramático.

No capítulo 4, com a análise dos dois autos mitológicos, poderemos verificar como o autor madrilenho dramatizava plasticamente a doutrina neo-escolástica cristã e engenhosamente vestia com poesia os dogmas e as idéias religiosas com eles relacionadas, sem cair, de um lado, em um tipo de texto

meramente didático e “árido”, e, de outro, no estilo “ridículo e frio” de um texto obscuro pelo palavreado enigmático da, segundo Matteo Peregrini, “indiscreta afetação da agudeza”, na produção de metáforas sem proporção aparente.

Capítulo 03

Teatralização retórica dos autos mitológicos

La Alegoría y la Historia

Tan una de otra se enlazan.

(Calderón de la Barca. La protestación de la fe, 1656)

No capítulo anterior, vimos que a partir do século XVI, as práticas de representação foram definidas pelos jesuítas como *theatrum sacrum*, teatro sacro ou “encenação da sacralidade da teologia-política” que buscava nos antigos autores pagãos e nos padres e doutores da Igreja os modelos para a arte de pregar a palavra divina.²⁹ Vimos que a escolha da via oral para transmitir a verdade canônica confirmada no Concílio de Trento resultou em uma extraordinária reativação da Retórica antiga.³⁰ Comentamos também que em 1599, a Companhia de Jesus publica o *ratio studiorum*, que indica que o estudo da Retórica deveria abarcar dois campos, a oratória e a poética, e deveria ainda proporcionar aos pregadores os **preceitos**, os **estilos** e a **erudição**.

Embora as preceptivas da arte retórica pudessem ser estudadas em muitos autores, a preferência dos professores jesuítas recaía sobre os textos de Cícero, que eram lidos (algumas vezes memorizados pelos alunos), para que se pudesse conhecer e praticar modelos de estilos. A erudição era obtida por meio dos estudos de história; de leituras de poemas e outras obras de autores latinos e gregos. Em aulas de prática de discurso, discutia-se a maneira de pregar, o ritmo e a beleza das palavras usadas, a ação ou pronúncia, as virtudes do discurso, os modos, os gestos, os movimentos do corpo etc.

Também já comentamos que no século XVI, foram publicados os dois mais importantes tratados de oratória cristã, que serviram de matriz para todos os tratados posteriores, a *Rhetórica eclesiástica* de Frei Luis de Granada (1576) e a *Rhetórica christiana* de Frei Diego Valadés (1579).

Esses dados têm de ser considerados se quisermos entender como o auto sacramental foi retoricamente teatralizado e se quisermos investigar com alguma profundidade a definição que Calderón de la Barca coloca na boca de um de seus personagens: “*sermones puestos en verso, en idea/ representable cuestiones de la Sacra Teología,/ que no alcanzan mis razones/ a explicar ni comprender, y al regocijo dispone/ en aplauso de este día*”.³¹ Para compreendermos quão precisa é essa definição, temos de observar como as representações no contexto da pregação católica pós-tridentina produziam surpresa e maravilha; como e por que pregadores, poetas e eruditos escolhiam os lugares mais recônditos das Escrituras para, com novidade e dignidade, doutrinar, edificar, deleitar e mover o público letrado e iletrado.

O estudo de dois autos sacramentais que propomos fazer nesta tese partirá de uma re-consideração de conceitos e métodos de interpretação, fundamentais para compreender o que retoricamente os

²⁹ Cf. Hansen, João Adolfo. A Civilização pela palavra, pp. 9 – 10.

³⁰ Ibid.

³¹ Cf. Loa, do auto *La segunda esposa y triunfar muriendo*, de Calderón (1648? - 1649?).

autos colocam em cena. Daí a possibilidade de associar o auto sacramental a um modo de pregar, a um tipo de sermão que os jesuítas estruturavam usando os *conceitos predicáveis*. É importante lembrar que os preceptistas da oratória sacra, quando comparam o sermão à atividade teatral, apontam para a atuação do pregador, que, para agradar ao público, (indecorosamente) no púlpito, chegava atuar como um cômico nos palcos do teatro. O padre Antônio Vieira, no sermão da Sexagésima, equipara a oratória dos padres dominicanos a uma cena de comédia. Da mesma forma, o frei Hortencio Paravicino chega a lamentar a teatralização da pregação. Nossa intenção, contudo, é observar como alguns modos de pregação estão presentes no teatro religioso de Calderón.

Assim, primeiramente faremos um estudo sobre a *alegoria*, que nos dois principais tratados de oratória sacra aparece como um *gênero de narração* (que, veremos, é uma das partes do sermão); esse estudo permitirá verificar como e por que os mitos podem ser representados na festa da Eucaristia; depois, analisaremos como o *conceito predicável* era definido, como era aplicado pelos jesuítas nos sermões do século XVII, para finalmente relacioná-lo ao auto sacramental.

Como referências bibliográficas, utilizaremos: o ensaio “desbravador da década de 30”, *Figura*, de Erich Auerbach (1997); o artigo “‘*Allegoria in factis*’ et ‘*allegoria in verbis*’”, de Armand Strubel, publicado pela *Collection Poétique* (1975); o livro *Alegoria, Construção e interpretação da metáfora* de João Adolfo Hansen (1986). Seguindo a trajetória apresentada por esses três textos, chegaremos a outras referências textuais, históricas e retóricas: São Paulo, Justino, Clemente de Alexandria, Boccaccio, Frei Luis de Granada, Frei Diego Valadés, Tesauro, Gracián.

Dentre as “novas” referências, destaco o *Trattato de’ concetti predicabili*, capítulo X, de *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea del’arguta e ingegnosa elocuzione che serve a tutta l’arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co’ principii del divino Aristotele* (1654), do conde e cavalier gran croce d. Emanuele Tesauro. Esse tratado mostra que o *conceito predicável*, fundado na *matéria sacra* e na *forma arguta*, formada por metáforas de um sentido *tropológico*, *alegórico* ou *anagógico*, é um modo *agudo* de que o orador eclesiástico lança mão para apresentar a Palavra Divina, com o intuito de ensinar e de maravilhar o público com os bons exemplos da “política católica”. Veremos como essa “forma arguta”, que é “argumento engenhoso, não esperado e popular”, curiosamente, segundo Tesauro, não tocado pelos escritores, põe diante dos olhos alguns elementos fundamentais que formam o mundo do auto sacramental calderoniano.

Interpretação figural, alegórica e simbólica

Para os retores gregos, a *alegoria* era um ornamento do discurso, uma modalidade de elocução. Para os Padres da Patrística, da Escola de Alexandria, da Patrística Latina e da Escolástica, além de ser uma figura de elocução, a noção de *alegoria* servia para designar um método de interpretação. Esse método, re-adaptado por eruditos, pintores, escultores e poetas do Renascimento, na época de Calderón, tornou-se um “misto retórico-hermenêutico”³², servindo a *alegoria* para interpretar e construir textos.

A “interpretação figural”, o método “espiritual ético-alegórico” e as formas de interpretação “simbólicas ou míticas”, segundo Auerbach (1997, p. 9), são os métodos de interpretação que fornecem os elementos essenciais de representação cristã da realidade, da história e do mundo empírico em geral. Para tentar descrevê-los e caracterizá-los, o romanista alemão fez um estudo histórico dos usos do termo *figura* na antiguidade pagã (em Terêncio, em Varrão, em Cícero, em Lucrécio, no autor de *Ad Herennium*, em Ovídio e em Quintiliano) e nas obras dos Padres da Igreja. Estes associaram a noção de *figura* a um modo de interpretar.

Figura, no mundo cristão, indica a representação de um acontecimento real e histórico que anuncia alguma outra coisa que é também real e histórica. Inúmeros exemplos da aplicação dessa definição são apresentados por Auerbach em seu ensaio. Dentre os Padres da Idade Média, Tertuliano, mesmo negando a validade literal e histórica do Velho Testamento, é quem usa pela primeira vez esse “novo” significado de *figura*, relacionando o nome Josué-Jesus [Osée, filho de Nun, a quem Moisés (de acordo com Números, 13, 16) chamou Josué] e tratando acontecimentos do Velho Testamento como acontecimentos proféticos, que antecipam coisas que virão.

O homem que apareceu como anunciação profética deste mistério ainda oculto, *qui in huius sacramenti imagines parabatur*, foi apresentado sob a *figura* no nome divino. Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador. (AUERBACH, 1997, p.27).

Para Auerbach, tão logo a cristandade expandiu-se pelas regiões ocidentais e setentrionais do Mediterrâneo, a aplicação da interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação, tal como aparecerá mais tarde no teatro medieval. A partir do século IV, o uso da palavra *figura* e o método de interpretação ligado a ela estão plenamente desenvolvidos em quase todos os escritores latinos da Igreja. Até mesmo vagas similaridades na estrutura dos acontecimentos ou circunstâncias relacionadas a eles bastavam para tornar a *figura* reconhecível. Os dois bodes sacrificados no Levítico 16, 7 ss. são interpretados como figuras da primeira e da segunda vindas de Cristo; Eva é figura da Igreja; Adão é figura de Cristo etc. Às vezes, até a alegoria comum era denominada como *figura*.

O efeito principal desse tipo de interpretação é que tornava o Velho Testamento uma parte da religião universal da salvação e um componente necessário da igualmente magnífica e universal visão da história a

³² Cf. HANSEN, João Adolfo. Alegoria, construção e interpretação da metáfora, p. 67

ser transmitida junto com a religião, pois seus personagens e acontecimentos mais importantes, interpretados figuradamente, eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção.

Auerbach demonstra que a interpretação figural envolve dois acontecimentos, sendo um *figura* e o outro *preenchimento*.

O preenchimento é constantemente designado como *veritas*, e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*: mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado, para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou às pessoas que aparecem como veículos do significado. Moisés não se torna menos histórico e real porque é *umbra* ou *figura* de Cristo; e Cristo, o preenchimento, não é uma idéia abstrata, mas uma realidade histórica. As figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal, e, por conseguinte, histórico (*carnaliter adimpleri: De resurrectione, 20*) – pois a verdade fez-se carne ou história. (AUERBACH, 1997, p.31)

Santo Agostinho adotou explicitamente a interpretação figural do Velho Testamento e recomendou seu emprego em sermões e missões. No sermão “A prova de Abraão (Gênesis 22, 1 - 19)”, pregado por volta de 391, em lugar desconhecido, Agostinho estabelece o paralelo entre o Velho e o Novo Testamento. Diz o santo àqueles que rechaçam a lei antiga da Santa Escritura:

Há alguns que não entendem e querem combater o que não entendem, e querem combater o que não entendem melhor que buscar para entender; não são humildes investigadores, senão orgulhosos caluniadores: querem receber o Evangelho e rechaçar a lei antiga, estimando que podem manter-se no caminho de Deus e caminhar direito com um só pé. (...) Abraão nos ensina que devemos atender primeiro a letra da realidade histórica antes de examinar o mistério da figura, isto é, o que se oculta neste mistério, segundo o qual Abraão recebe a ordem de matar seu filho. (...) A narração histórica provoca nossa atenção para buscar a explicação do mistério. Quando ouvis que se expõe uma figura da Escritura que narra uma história, haveis de crer que o que se há lido aconteceu segundo o que se leu, não seja que, ao tirar o fundamento histórico, penseis edificar como no ar. Abraão era um homem fiel daqueles tempos, crente em Deus, justificado pela fé, como o afirma a Escritura nova e velha. Um pintor faz com a mesma arte um rato ou um elefante; os objetos são diversos mas a arte é única. Deus faz com uma única palavra. Com essa facilidade criou os anjos sobre os céus, os luminares nos céus, os peixes no mar, as árvores e animais na terra, as coisas grandes e as pequenas. E foi facilímo para ele fazer do nada todas as coisas. Causar-nos-á assombro que desse um filho a alguns anciãos. Deus utilizava então aqueles varões ou homens, e os fez pregoeiros de seu filho vindouro; não só naquilo que diziam, senão também naquilo que faziam, ou nos sucessos que lhes ocorriam, temos de buscar e encontrar a Cristo. (...) Tudo o que se escreveu sobre Abraão e o que ocorreu é também profecia, como afirma o Apóstolo em outro lugar: Escrito está que Abraão teve dois filhos, um da escrava, outro da livre; que são em alegoria. São, pois, os dois Testamentos. Assim, não somos imprudentes ao dizer que Isaac nasceu de Abraão e que significava algo. Isaac não foi sacrificado, mas um cordeiro foi em seu lugar. Etc. (SANTO AGOSTINHO, 1981, vol. VII, p.37, tradução nossa).

No *De Doctrina Christiana*, primeiro tratado de exegese a se ocupar de problemas de significação, Agostinho (2002, p. 164) afirma que se apegar materialmente à letra e aceitar os signos, em vez da

realidade que significam, denota debilidade servil; do mesmo modo interpretar vã e inutilmente os símbolos é cometer um erro. Agostinho desenvolve sua interpretação do Velho Testamento com base na realidade histórica concreta.

Auerbach, em seu ensaio, apresenta uma variante da interpretação figural mais próxima do contexto dos autos sacramentais.

O confronto entre os dois pólos, o da figura e o do preenchimento, é, às vezes, substituído por um desenvolvimento em três estágios: a Lei ou a história dos judeus como uma *figura* profética do surgimento de Cristo; a encarnação como preenchimento desta *figura* e ao mesmo tempo como uma nova promessa do fim do mundo e do Juízo Final; e, por último, a ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento verdadeiro. (AUERBACH, 1997, p. 36).

Há nessa idéia duas promessas: uma oculta e aparentemente temporal, no Velho Testamento; outra claramente expressa e supratemporal, no Evangelho. Isso, conforme o texto do romanista alemão, confere à doutrina do significado quádruplo da Escritura³³ um caráter histórico e real, pois três dos quatro significados tornaram-se concretos, históricos e inter-relacionados, enquanto só um permanece puramente ético e alegórico.

A interpretação figural aparece muitas vezes misturada com interpretações puramente éticas e alegóricas. O próprio Auerbach adverte que *figura* não era a única palavra usada como prefiguração histórica e, com alguma freqüência, eram usados como sinônimo os termos gregos *allegoria* e *typus*. Ressalva, contudo, que *allegoria* não podia ser usada sempre como sinônimo de *figura*, pois não tinha a mesma implicação de “forma”; não se podia escrever, por exemplo, que *Adam est allegoria Christi*. Outra observação que Auerbach faz refere-se à contraposição *figura* e *história*. *História* ou *littera* é o sentido literal ou o acontecimento relatado; *figura* é o próprio significado literal ou acontecimento referido ao preenchimento nele oculto, e este preenchimento é *veritas*. *Figura* torna-se, portanto, o termo do meio entre *littera-historia* e *veritas*.

Assim, a interpretação figural pode ser chamada de *alegórica*, desde que a idéia de alegoria tenha um sentido amplo, já que, segundo Auerbach, a interpretação figural difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significam. A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, a sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria), “nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade” (1997, p. 46).

Na exegese bíblica, o método alegórico competiu por muito tempo com o da interpretação figural. Fílon e a escola de Alexandria (Clemente de Alexandria e Orígenes), bem como numerosas seitas e doutrinas ocultas da Antigüidade tardia, cultivaram a interpretação alegórica de mitos, sinais e textos, e, em suas interpretações, os aspectos físicos e cosmológicos deram gradualmente lugar aos éticos e míticos. Os mitos eram considerados revestimentos de idéias morais e filosóficas, que escondiam uma verdadeira lição. Essa forma de interpretação, segundo Auerbach, exerceu grande influência na Antigüidade tardia, em parte por ser simplesmente a mais respeitável manifestação de um imenso movimento espiritualista centrado em Alexandria. A principal diferença da interpretação alegórica para a interpreta-

³³ Trata-se dos quatro sentidos que os exegetas davam às Escrituras: literal, tropológico, alegórico e anagógico.

ção figural é que nesta os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas são acontecimentos ou figuras reais da história, enquanto naquela o texto se evidencia como resultado de um artifício técnico ou ficcional. “Na doutrina do significado quádruplo da Escritura, [a interpretação alegórica] determinava integralmente um dos quatro significados, o ético, e contribuía parcialmente para outro, o alegórico.” (1997, p.48).

Há ainda, indicado por Auerbach, um terceiro método que também pode ser comparado ao método de interpretação figural, pois igualmente representa uma coisa por outra, mas que, aqui, não poderemos aprofundar. Trata-se das formas simbólicas, descritas pela primeira vez por Vico.

Seu traço característico é que a coisa representada deve ser sempre algo muito importante e sagrado, para aqueles a quem se dirige, algo que afeta de modo total suas vidas e seu pensamento, não apenas como aquilo que se expressa ou é imitado pelo signo ou símbolo, mas como algo que está presente e contido nele. Assim, o próprio símbolo é algo que pode agir e sobre o qual também se pode agir; agir sobre o símbolo é visto como equivalente a agir sobre a coisa simbolizada e, como conseqüência, poderes mágicos são atribuídos aos símbolos. (AUERBACH, 1997, p.48).

O romanista alemão reconhece que essas formas simbólicas ou míticas também têm certos pontos de contato com a interpretação figural; as duas aspiram a interpretar e organizar a vida como um todo; ambas são concebíveis apenas em esferas religiosas ou afins. As diferenças seriam: o poder mágico do símbolo *versus* o caráter historicista da *figura*. Mas há muitas formas intermediárias que combinam figura e símbolo. Por exemplo, a Eucaristia.

Origens da interpretação figural

Segundo Auerbach, os Padres da Igreja costumam justificar a interpretação figural baseados em certas passagens dos primeiros escritos cristãos, sobretudo das epístolas paulinas, como por exemplo I Cor. 10, 6 e 11: *Estas coisas aconteceram para nos servir de exemplo, a fim de não cobiçarmos coisas más, como eles as cobiçaram; (...) Todas estas desgraças lhes aconteceram para nosso exemplo; foram escritas para advertência nossa, para nós que tocamos o final dos tempos.*

Também Gal. 4, 21 – 31: *A Escritura diz que Abraão teve dois filhos, um da escrava e outro da livre. O da escrava, filho da natureza, e o da livre, filho da promessa. Nestes fatos há uma alegoria, visto que aquelas mulheres representam as duas alianças: Uma, a do Monte Sinai, que gera para a escravidão: é Agar. Corresponde à Jerusalém atual, que é escrava com seus filhos. Mas a Jerusalém lá do alto é livre e esta é a nossa mãe, porque está escrito: Alegra-te, ó estéril, que não davas à luz, rejubila e canta, tu que não tinhas dores de parto; pois são mais numerosos os filhos da abandonada, do que daquela que tem marido (Isaías 54,1). Como Isaac, irmãos, vós sois filhos da promessa. Como naquele tempo o filho da natureza perseguia o filho da promessa, o mesmo se dá hoje. Que diz, porém, a Escritura? Lança fora a escrava e seu filho, porque o filho da escrava não será herdeiro com o filho da livre (Gen 21, 10). Pelo que, irmãos, não somos filhos da escrava, mas sim da que é livre.*

Também em Col. 2, 16 s.: *Ninguém, pois, vos critique por causa de comida e bebida, ou espécies de festas ou de luas novas ou de sábados. Tudo isto não é mais que sombra do que devia vir. A realidade é Cristo.* Etc.

O Velho Testamento, em seu todo, deixou de ser para São Paulo um livro da lei e da história de Israel “para tornar-se, de modo integral, uma promessa e uma prefiguração de Cristo, um livro em que não há nenhum significado definitivo, mas tão-somente profético, e que só fora preenchido agora, no qual tudo está escrito ‘para nossa salvação’ (I Cor. 9: 10, Rom. 15: 4) e onde justamente os acontecimentos mais importantes e sagrados, as leis e os sacrifícios são formas provisórias e prefigurações de Cristo e do Evangelho.(...)” (AUERBACH, 1997, p. 44).

Os acontecimentos históricos envolvidos em uma interpretação figural contêm algo de provisório e incompleto. Um remete ao outro e juntos apontam para algo futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do Velho Testamento, que aponta para a encarnação e a proclamação do Evangelho, mas também para aqueles acontecimentos “recentes”, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem neles mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus. Desse modo, a história permanece para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação.

É importante observar que, muitas vezes, entre os Padres da Igreja, não aparece tão claramente a distinção entre os métodos de interpretação figural e alegórico. João Escoto Erígena (800? - ?), para citar apenas um exemplo, relaciona indistintamente a arte da poesia, que compõe fábulas imaginadas e comparações alegóricas para instruir o espírito humano nas verdades morais e científicas, e a ciência divina, que adapta, do mesmo modo que em um poema, a Sagrada Escritura ao espírito do homem interior, mas infantil, e por imagens e ficções o conduz ao conhecimento perfeito da idade adulta (apud BRUYNE, 1958, p. 360).

Essa relação entre “poesia” e “ciência divina”, entre “letras humanas” e “letras divinas” nos interessa, pois, veremos, além de ser idéia freqüentemente afirmada por Calderón, é um elemento estrutural dos autos sacramentais alegóricos mitológicos. Os métodos de interpretação religiosa dos textos sagrados, que puderam emergir a partir das noções de *sentido próprio/sentido figurado* da retórica de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, entre outros, operados como hermenêutica de sentidos espirituais alegóricos, tropológicos e anagógicos, são tratados pelos autores do século XVII como uma agudeza. Daí a necessidade de nos deter em Santo Agostinho (novamente!), Beda e Santo Tomás de Aquino e entender como relacionam a “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, a alegoria dos poetas, e a “interpretação religiosa de textos sagrados”, a alegoria dos teólogos.

Allegoria in factis e Allegoria in verbis

Armand Strubel, no artigo “‘Allegoria in factis’ et ‘Allegoria in verbis’” (1975), tenta demonstrar que, depois de Santo Agostinho, os teólogos da Idade Média criaram uma *teoria geral do símbolo*³⁴ compreendida pelas noções de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*. O autor, com referência ao funcionamento desses dois sistemas de signos e a natureza simbólica inerente a cada um deles, analisa obras de Agostinho, Beda e Tomás de Aquino.

Strubel, como Auerbach, mostra que a origem desses “dois sistemas de símbolos” ou “métodos de interpretação” encontra-se na prática exegética de São Paulo, em que se pode distinguir um sentido “literal” ou histórico, e um sentido “espiritual” ou “alegórico”. O texto bíblico é peculiar, porque traduz a verdade divina por intermédio da linguagem humana. Esse duplo aspecto, divino e humano, apresenta a questão da expressão indireta (intervalo entre o que é dito e a maneira de dizê-lo), que cumpre duas funções: a de confirmar a impotência do homem de contemplar diretamente a verdade e a de salvaguardar segredos do texto sacro aos que são indignos. Portanto, a “mensagem” das Escrituras é formada de símbolos. Os fatos contados no Velho Testamento, chamados por Strubel de “referentes”, são integrados a uma rede de significação profética, articulada especularmente como relação de dois tempos.

O texto, na sua totalidade, é um *signo*, paralelo à natureza, que nos menores detalhes remete ao Criador. A primeira camada do discurso corresponde à simples “denotação” expressa pela relação, em termos modernos, de significante/significado, em termos retóricos, de *verbum/ res*, palavra/ coisa – que todos os exegetas declaram insuficiente, por razões de obscuridade na expressão, de verossimilhança, ou de moral (como explicar as passagens escandalosas dos textos sacros?). O outro sentido é o que a Retórica chama de “figurado”, que consiste na versão indireta da verdade escondida pela linguagem, e para o qual a noção grega de “*tropo*” como “salto” (sentido restrito ao uso das palavras e frases num sentido que não é literal) pode dar conta da distância entre o que é dito e o que se quer dizer. O primeiro “referente” pertence à História Santa, o segundo tem lugar na “economia da salvação”. Aqui, segundo Strubel, intervém um simbolismo extralingüístico, que se situa além do discurso, de que somente a teologia pode dar conta. Esse processo designa-se *allegoria in factis*.

Santo Agostinho, no *De doctrina christiana* (Paulus, 2002), afirma que toda doutrina se reduz ao ensino das **coisas** [tudo o que não está empregado para significar algum outro objeto] e aos dos **sinais** [tudo o que se emprega para significar alguma coisa além de si mesmo]. Mas há coisas que se tornaram sinais de outras coisas; assim, são conhecidas por meio dos sinais. A linguagem humana produz signos das coisas e, desta forma, signos de signos. Pensados interpretativamente, os sinais são *naturais* e *convencionais*; retoricamente são classificados como *próprios* e *translatos*. Os signos naturais (*signa naturalia*) são os que, sem intenção nem desejo de significação, dão a conhecer, por si próprios alguma outra coisa além do que são em si. A fumaça, por exemplo, indica fogo. Os signos convencionais (*signa data*) são aqueles que todos os seres vivos mutuamente trocam para demonstrar, na medida em que podem, os diversos afetos de sua alma, ou dos sentidos, ou dos pensamentos; estes incluem os signos das Escrituras, que nos são revelados pelos homens que as escreveram.

³⁴ Vale esclarecer que a noção de *símbolo* que Strubel propõe não tem relação direta com o método de interpretação simbólico do texto de Auerbach.

Todo signo é uma coisa. Mas alguns (*signa tantum*) não representam nenhum papel por eles mesmos, nem podem existir independentemente. É o caso das palavras, “coisas” que a única razão de ser consiste no fato que elas são utilizadas para “significar qualquer coisa”, já que não se utiliza seu elemento material, sua substância fônica, para nada além. Já o simbolismo peculiar à Escritura é caracterizado pelos *res et signa*, que funcionam sobre dois planos, como existentes (ou tendo existido na história) como símbolos de outra coisa, como por exemplo, a pedra que Jacó pôs debaixo da cabeça como almofada (Gênesis, 28, 11); o cordeiro que Abraão imolou no lugar de seu filho (Gênesis, 22, 13); a vara que Moisés atirou às águas amargas para diluir a amargura (Êxodo, 15, 25). Para Strubel, trata-se de um terceiro nível, o do simbolismo dos referentes, ao mesmo tempo, coisas e símbolos.

O *signum tantum* é ainda designado como *signum proprium* e o que é *res et signa*, como *signum translatum* (transposto/figurado/metafórico). Os signos são *próprios* quando são empregados para designar os objetos para os quais foram instituídos (pura relação de designação). Por exemplo, dizemos *bos [boi]*, e relacionamos com o animal que todos os homens de língua latina denominam por esse nome. Os signos são *transpostos/figurados/metafóricos*, quando os objetos que nós designamos por seu termo próprio são empregados para designar um outro objeto. *Boi* serve para designar o animal que se costuma chamar por esse nome e, além disso, entenderemos que alude ao pregador do Evangelho, conforme deu a entender a Escritura na interpretação do Apóstolo, que disse: “Não amordaçarás o boi que tritura o grão” (Coríntios I, 9, 9).

O mais destacado nesta nomenclatura, segundo Strubel, é que os *signa translata* se aplicam diretamente aos *signa propria*, ou seja, “o simbolismo extralingüístico dos referentes aplica-se ao puro fenômeno de significação”, o que sugere a questão do sentido “figurado” inerente ao discurso, já que o termo mais próximo da noção de figurado tal como entende a Retórica, o sentido transposto, é, em Agostinho, reservado ao simbolismo dos fatos e a tudo o que na palavra divina não puder se referir ao sentido próprio, nem à honestidade dos costumes, nem à verdade da fé. Esta dicotomia responde à dupla origem do texto, divina e humana.

A noção de “alegoria” na prática exegética de Agostinho pode, segundo Strubel, ser vista em duas direções. No *De Trinitate*, encontramos as definições: “O que é alegoria, senão um *tropo* que diz uma coisa para fazer entender uma outra?” e “A alegoria não se encontra nas palavras, mas nos próprios acontecimentos históricos”, referindo-se aos dois filhos de Abraão. Percebemos, portanto, que o simbolismo da Escritura pode ser abordado por dois caminhos: de um lado, uma hermenêutica dos sinais que dá conta da existência de dois níveis: o primeiro, aquele em que Deus nos faz signos por intermédio das coisas; o outro, em que os signos da linguagem significam estas coisas-signos; e de outro lado, uma prática interpretativa, para aplicar tanto às figuras do discurso quanto ao simbolismo dos referentes extralingüísticos.

Beda o Venerável (672 – 735), segundo Hansen, parece ter sido o primeiro a assimilar a interpretação factual da Bíblia a categorias retóricas da alegoria antiga.³⁵ De fato, a obra de Beda relaciona literatura profana e sagrada. Obviamente, afirma a superioridade do texto bíblico em relação aos outros textos, não somente por sua autoridade (ele é divino), por sua utilidade (conduz à vida eterna) ou antiguidade, mas, sobretudo, por sua forma poética, que tem exemplos de figuras ou tropos que os mestres da eloquência são incapazes de fazer. Para comprovar essa idéia, Beda ilustra a teoria dos gêneros poéticos com exemplos da Escritura.³⁶

³⁵ Cf. Hansen, João Adolfo. Alegoria, Construção e interpretação da metáfora. p. 53

³⁶ Cf. Edgar de Bruyne, Estudios de estética medieval. p. 168.

Beda parte da idéia de que, para explicar os sentidos da Sagrada Escritura, é necessário conhecer a natureza das figuras e *tropos*. A Escritura é a obra literária mais antiga, portanto, é um erro acreditar que figuras e *tropos* são invenção dos gregos. *Tropos*, segundo a definição clássica, retomada por Beda, “produz-se por uma transferência de sentido, a partir de uma significação que é *própria*, a uma outra que não é, mas é semelhante.” Os *tropos* caracterizam a linguagem metafórica. A *allegoria*, um tipo de *tropo*, distingue-se das outras figuras (metáfora, catacrese, metonímia, sinédoque, antonomásia) porque reúne todas as formas de “alteridade” em geral: “é um *tropo* pelo qual se quer fazer entender outra coisa além do que se diz” [*tropus quod aliud significatur quam dicitur*].

Essa definição de *tropos* e, principalmente, de *allegoria*, possibilita encontrar um sentido alegórico ou nos acontecimentos, ou nas palavras, ou, ao mesmo tempo, nas palavras e nas coisas que elas designam. Daí a alegoria ser de importância capital para a exegese bíblica dos quatro sentidos fundamentais. Os exemplos que Beda apresenta nos permitem depreender as definições de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*.

Allegoria in factis é um processo que faz de um acontecimento histórico real (Abraão teve dois filhos), o símbolo de outro acontecimento (os dois Testamentos). A natureza da relação entre os dois fatos não é de ordem metafórica: os filhos de Abraão não são as metáforas para as duas Alianças. Trata-se de uma relação do mesmo gênero que liga homens com homens, coisas com coisas. Neste tipo de alegoria, o fato que vem antes é um signo premonitório, que somente passa a significar com a “conclusão” do fato que vem depois; os dois momentos são os resultados da vontade divina, dentro do contexto da salvação. Todo o sentido vem, portanto, de Deus, que “explica” seu primeiro signo pelo segundo. A relação entre os dois fatos não é acidental ou contingente como seria em uma metáfora. A *allegoria in factis* é parte de uma similitude essencial, desejada por Deus.

Já a *allegoria in verbis* apresenta-nos um texto metafórico. Parte-se de uma ficção poética (discurso poético, metafórico), para significar de maneira indireta uma realidade que não tem que passar por outro acontecimento simbólico, em que a temporalidade não é especular ou profética, mas circunstancial. É uma semelhança contingente, resultante da imaginação humana.

Para Strubel, o problema da teoria de Beda é usar o mesmo conceito retórico, *allegoria*, para dois procedimentos muito diferentes, fazendo uma simples justaposição de teorias herdadas da Retórica e da tradição exegética. Como consequência, ocorre o “nivelamento canônico” dos sentidos espirituais (alegórico, ou tipológico, tropológico e anagógico). Esta tripartição bem conhecida, na opinião de Strubel, pode-se somente deduzir da *allegoria in factis*, pois entre o primeiro referente-símbolo e o referente que ele simboliza, entre a História Santa e as realidades divinas que ela prefigura, pode haver várias espécies de relações, seguindo a natureza do segundo referente: se a realidade simbolizada pertence ao domínio ético (concernente à alma, à conduta do fiel), fala-se de tropologia; se ela é de ordem escatológica (o fim dos tempos, o último julgamento, a saída da alma depois da morte), de anagogia; se ela concerne à Igreja e a Cristo, de alegoria (ao sentido restrito); ou de tipologia (se se trata de personagens do Antigo Testamento figurando Cristo).

Na opinião de Strubel, Beda complica a terminologia quando afirma que um fato histórico pode ser designado ou figurado por outro fato histórico, por exemplo, as seis idades do mundo simbolizadas pelos seis dias da Criação, ou por uma expressão puramente literária, por exemplo, as vitórias e o reino de Davi pelas palavras: *catulus, leonis, Iuda, ad praedam*. Igualmente, uma verdade puramente spiritu-

al, uma realidade moral e, ainda, aspectos relacionados à vida eterna podem estar simbolizados ou por coisas reais, ou por criações literárias.³⁷ Nas palavras de Beda: “e também, a alegoria pelas palavras ou os fatos exprime sob forma figurada, às vezes um fato histórico, às vezes um fato de ordem tropológica, isto é uma realidade moral, às vezes um fato de ordem anagógica, isto é, um sentido que nos conduz às realidades últimas. (...)”.³⁸ (Apud Strubel, 1975, p. 352)

Algumas vezes, Beda designa alegoricamente os quatro sentidos fundamentais a uma única realidade visível ou a uma única expressão verbal. “*Nonnunquam in uno eodemque verbo vel re historia simil et mysticus de Christo vel Ecclesia sensus, et tropologia et anagoge figuraliter intimatur*”. Assim quando o salmista canta: “Louva, ó Jerusalém, a teu Senhor, louva a teu Deus”, dirige-se ao mesmo tempo, no sentido histórico, ao povo de Jerusalém, no sentido místico e espiritual, a toda a Santa Igreja, no sentido tropológico ou moral, a cada alma fiel; e, em sentido anagógico, à assembléia dos bem aventurados. A *allegoria in verbis* também se estende ao sentido espiritual. Beda não segue à risca suas definições anteriores, pois faz com que a *allegoria in verbis* funcione do mesmo modo que a *allegoria in factis*.

Aproximadamente mil anos depois, Emanuele Tesauro (1592 – 1675) apresenta, no capítulo 3 de seu *Il cannocchiale aristotelico*, as causas eficientes das agudezas³⁹ recuperando e adaptando as noções de signo de Agostinho e de Beda. Parte do princípio de que a Divina Sabedoria se revela aos sábios por via de símbolos e agudíssimos enigmas e os mais felizes e agudos engenhos, conscientes dos segredos celestes, sabem da “casca” da letra “descaroçar” os mistérios escondidos. Explica o autor:

*Tal' è dunque il linguaggio di Dio nella Scrittura Sacra. Peroche i precetti necessari alla salute, furono veramente promulgati con piano & aperto stile, Che da qualunque huomo incapace di dottrina si potesser capire: come NON OCCIDES. NON FURTUM FACIES: Che tanto suonano all'intellecto, quanto all'orecchia: & questo è il SENSO LETTERALE. Ma le cose più alte & peregrine ci vengono copertamente scoperte, & adumbratamente dipinte à chiaro oscuro, con tre maniere di Simboli Figurati; Che da' Sacri Suolgoriti de' Diuini arcani, grecamente chiamar si sogliono Senso TROPOLOGICO, ALLEGORICO, & ANAGOGICO; mà tutti son METAFORICI.*⁴⁰ (1670, cap. 3, p.59).

A metáfora, para Tesauro, é a mais aguda das figuras. Provém da mais nobre parte do intelecto, que liga as mais remotas e separadas noções dos objetos propostos, penetrando-os reflexivamente, investigando as noções mais escondidas para acoplá-las na substituição engenhosa de um termo por outro. Será mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar conceitos mais distantes. A alegoria, que é, também para Tesauro, metáfora continuada, forma-se com a “*segunda operação do entendimento*”, e é perfeítíssima agudeza, podendo, tal qual a metáfora simples, ser de proporção, de atribuição, de equívoco etc. Em outras palavras, a alegoria é um efeito ou produto da faculdade do engenho,

³⁷ Cf. Edgar de Bruyne, op. cit., p. 172

³⁸ Apud Armand Strubel, p. 352 [“De même, l’allegorie par les mots ou les fait exprime sous forme figurée, parfois un fait historique, parfois un fait d’ordre tropologique, c’est-a-dire une réalité morale, parfois un fait d’ordre anagogique, c’est-a-dire un sens que nous conduit aux réalités ultimes.” (...)].

³⁹ Cf. Cap. III, p. 59 da 5ª edição, de Zavatta, Turim, 1670.

⁴⁰ Tal é, pois, a linguagem de Deus na Sagrada Escritura, porque os preceitos necessários para a saúde eterna foram verdadeiramente promulgados com simples e claro estilo, de maneira que qualquer homem, por rude que seja, pode conhecê-los, como: NÃO MATARÁS, NÃO FURTARÁS, que tanto soam ao entendimento, quanto ao ouvido; este é o SENTIDO LITERAL. Mas as coisas mais altas, e peregrinas vêm cobertamente descobertas, e pintadas com sombras ao claro, e ao obscuro, com três maneiras de símbolos figurados, que os sagrados expoitores de segredos divinos, em língua grega, costumam chamar sentido TROPOLÓGICO, ALEGÓRICO, ANAGÓGICO, mas todos são METAFÓRICOS.

que, segundo os retores seiscentistas, é a parte do intelecto que busca a beleza eficaz. Na época de Calderón, as noções de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis* são parte de um sistema que tem a noção de agudeza como premissa.

Tesauro, além de definir o sentido literal e os metafóricos (o sentido **literal** é aquele que tanto soa ao intelecto como ao ouvido; o sentido **tropológico** é aquele que figuradamente nos ensina os documentos morais, em forma de metáforas ou simbólicos *sinthemas* pitagóricos; o sentido **alegórico** é aquele que sob metafórico véu esconde mistérios da fé concernentes às coisas “daqui debaixo”; o sentido **anagógico** ou que conduz ao alto é aquele que metaforicamente dá a entender algum segredo das coisas celestes e eternas, guiando a mente dos objetos visíveis aos invisíveis e desta à outra vida), mostra, com exemplos, que encontramos conceitos divinos e metáforas misteriosas nas “mesmas vozes”, que “soam diferentes ao homem que as diz e a Deus que as dita”, e nas ações físicas.

Da mesma forma que Beda afirma a superioridade do texto bíblico, Tesauro vê muito mais engenhosas as metafóricas agudezas/alegorias criadas por Deus que as criadas pelos homens, porque, na humana eloquência, o falar próprio exclui o figurado, mas na “Divina Mitologia”, no que é literal pode-se incluir a agudeza tropológica, sob esta a alegórica e, mais fundo, a anagógica, de tal maneira que “*in una paroletta havrai tre Concetti, & in un Concetto tre Metafore.*”⁴¹ (1670, p. 61). O exemplo que Tesauro fornece para comprovar essa afirmação vem do Velho Testamento (Josué 10, 13): *Steterunt sol, et luna, donec ulcisceretur se gens de inimicis suis.*⁴² (Ibid.). Essas palavras, sem que prefigurem algum fato vindouro, são interpretadas nos sentidos literal, tropológico, alegórico e anagógico.

Tesauro, como comentamos, não apresenta apenas exemplos de significação metafórica/alegórica nas “palavras de Deus”. É possível encontrá-la nas palavras de “outros”. A sutileza do engenho divino também compõe agudas metáforas em frases do pontífice Caifás e Pilatos, que, lidas agudamente, tornam-se simbólicas: *nella bocca humana era biastemma; nell’ intelletto Diuino era un’ Oracolo.*⁴³ (1670, p. 62). No que se refere à “muda” e “física” ação, encontramos por exemplo agudezas divinas, conceitos divinos, metáforas misteriosas, no fato de Cristo ter nascido entre dois jumentos em um presépio. Esta é uma ação física que traz em si muitas agudezas simbólicas e conceituosas, porque tanto naturalmente se dispõe no céu, quanto casualmente acontece na terra. Todos são “misteriosos presságios de futuros acontecimentos”, metáfora divina, que a luz Evangélica, abandonando a Sinagoga, devia revelar aos gentios.

Nasce nel punto del solstizio hiemale, quando il sol giunto al tropico, ponendo meta alle notti peruenute all’ estrema lunghezza, à noi si riuolge. Questo è concetto arguto disegnannte, Che allora quando la humana malitia fu giunta al colmo: il sol della gratia incominciò riuolgersi à noi, & fece il solstizio in un presepe. (...) Nasce mentreche il segno della Vergine Astrea compare sopra l’horizonte; & Saturno regna in mezzo del cielo. Questo è simbolo arguto de quel Secolo dell’Oro, presagito dalla Sibilla di Cuma in que’ due Versi,⁴⁴ Che da’gentili furono intesi de natali di Ottauiano Cesare: ma da Santo Agostino, Guistino, Aliacense, & Alberto Magno, fur’ intesi dell’ horóscopo natale del Salvatore, presago di somma felicità. (...) Insomma tutta la natura (como conchiude il Nisseno) fù piena quel giorno de simboliche figure, &Agutezze Diuine, se attentamente si consideramo. Mihi videor Naturam

⁴¹ Em uma palavrinha se acham três conceitos, e em um conceito três metáforas. Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, p. 61

⁴² E o sol e a lua não se moveram até que o povo se vingou de seus inimigos. Id. Ibid.

⁴³ Na boca humana era blasfêmia, e no entendimento divino era um oráculo. Tesauro, p.62

⁴⁴ Os dois versos são: Iam redit & VIRGO; redeunt SATURNIA Regna:/ Iam noua PROGENIES Caelo demittitur alto.

ita loquentem audire: Considera ò homo qui haec adspicis, ex his quae videntur, ea tibi aperiri quae non videntur: *che è l' essenza della Metafora*⁴⁵. (TESAURO, 1670, p. 63)

Conclui Tesouro: a esta fé reduziam todas as histórias da Escritura Sagrada e quantas palavras, tantas foram agudos motes de simbólicas figuras, como o disse o divino intérprete [Aristóteles]: OMNIA IN FIGURA CONTINGEBANT. Isto é, todas as criaturas foram agudos e figurados conceitos deste “Divino Herói”.

Os exemplos e idéias acima permitem pensar que Beda não “complica” as definições de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis* como afirma Strubel, mas trata de expandi-las, pois há possibilidade de fatos e expressões literárias poderem designar alegoricamente/metaforicamente os quatro sentidos fundamentais do texto bíblico. A aplicação desses quatro níveis de significação, presentes desde os primeiros tempos do Cristianismo, tornou-se freqüente na Idade Média. Entre os escritores seiscentistas, como veremos mais adiante, fruto da justaposição de teorias herdadas da Retórica e da tradição exegética, o uso dos sentidos metafóricos/alegóricos, para interpretar (e também para criar) textos sacros e profanos, passa a ser comum.

Em Beda não percebemos distinção hierárquica entre os tipos de alegoria, nem há qualquer restrição no uso dos elementos da Retórica na compreensão de questões teológicas. Não é o que acontece em Santo Tomás de Aquino, que retira a questão do sentido da Bíblia do domínio da retórica poética, anexando-a completamente à teologia. A teologia nos dá acesso às verdades necessárias à salvação; o teólogo parte sempre da Primeira causa ou de Deus. O simbolismo dos acontecimentos históricos existe porque a Providência orienta o curso da história. Essa é a maneira de Deus exprimir-se; nós usamos as palavras.

Para o aquinatense, Deus tem o poder de exprimir a verdade, não somente pelas palavras, mas igualmente pelas coisas... A primeira significação, aquela em que as palavras utilizadas exprimem certas coisas, corresponde ao sentido histórico ou literal. A significação segunda, pela qual as coisas representadas pelas palavras significam de novo outras coisas, é o que se chama sentido espiritual. Ora, como a *allegoria in verbis* não se refere ao simbolismo dos fatos, ela está excluída do sentido espiritual.

Segundo João Adolfo Hansen, o sentido que a Idade Média confere ao termo “literal” (*sensus litteralis*)

[...] refere-se a um sentido expresso por letras, isto é, palavras, e palavras humanas. Tudo o que provém da significação mesma das palavras, relaciona-se ao sentido literal. O sentido literal (=expresso por letras) pode ser, portanto, sentido literal figurado (ou expresso por letras figuradas). Lembre-se que a letra, littera, é um índice das coisas, na Idade Média, uma vez que a vida humana está Escrita numa Palavra que se interpreta. (...) Para o letrado, que lia latim, a letra era o meio seguríssimo de contato primordial com a verdade das coisas, donde a importância muito grande

⁴⁵ Nasce no ponto do solstício hiemal, quando o sol junto ao trópico, pondo limite às noites chegadas à extrema longitude, vem para nós. Este é um conceito agudo que assinala, que no tempo em que a malícia humana chegou ao último grau, o sol da graça começou a vir para nós, e fez um solstício em um presépio (...). Nasce em tanto que o signo da Virgem Astrea aparece sobre o horizonte; e Saturno reina no meio do céu. Este é o símbolo agudo daquele século de Ouro, pressagiado pela Sibila Cumana naqueles dois versos, que os gentios entenderam do nascimento de Octaviano César; mas no [entendimento] de Santo Agostinho, Justino, Aliasence e Alberto Magno foram entendidos do horóscopo nascimento do Salvador, presságio de muita felicidade. (...) Toda a natureza, no dia do nascimento de Jesus, ficou cheia de figuras simbólicas e agudezas divinas, se atentamente as consideramos. *Mihi videor Naturam ita loquentem audire: Considera ò homo qui haec adspicis, ex his quae videntur, ea tibi aperiri quae non videntur*, que é a essência da metáfora. Tesouro, p. 63

conferida a questões de ortografia e etimologia. (...) Os poemas tendiam ao enigma, e tinham um sentido literal próprio e um sentido literal figurado. Em ambos os casos, porém, tratava-se sempre da alegoria verbal, isto é, de um sentido meramente humano, produzido como o que hoje se diz ‘ficção poética’. (HANSEN, 1986, p. 57).

Assim temos, de um lado, o sentido produzido por uma construção verbal humana, que Tomás chama de sentido *histórico* ou *literal*, que pode ser relacionada à noção de *signum proprium* de Agostinho e de *allegoria in verbis* de Beda, e de outro lado, quando certas coisas são representadas de maneira figurada por outras coisas, temos, para Santo Tomás, o *sentido espiritual*, sempre o sentido desejado e inscrito por Deus no mundo e na história, que Agostinho chama de *signum et res*, Beda, de *allegoria in factis*. Santo Tomás, no entanto, exclui o sentido figurado – metafórico ou alegórico – do sentido espiritual. O figurado é “similitude imaginária” relacionada sempre com o sentido histórico ou literal: “A significação das palavras, pelo intermédio das similitudes imaginárias feitas unicamente para significar alguma coisa, não produz nada a não ser um sentido literal. Segue-se que em nenhum saber humano, em nenhuma atividade que o homem tenha imaginado, encontra-se outra coisa que não seja um sentido literal.” (Quaest. Quod. VII, qu. 6, art. 3, apud HANSEN, 1986, p. 58).

Strubel mostra, em seu artigo, que fica evidente, em Santo Tomás, o caráter primordial da *allegoria in factis*, obra direta de Deus, que exclui de seu campo a simbolização retórica ou poética, confinando-a nos limites do tropo. A poesia, portanto, não pode exprimir uma verdade, pois toda verdade se encontra do lado do sentido espiritual. “O sistema tomista apresenta uma teoria total e coerente da interpretação, mas somente deixa à criação literária um espaço reduzido: aquele do sentido literal figurado (*allegoria in verbis*), e exprime a idéia da superioridade absoluta da arte divina. A estética escolástica, sob esta relação só deixa lugar a uma única obra de arte: a alegoria divina”⁴⁶ (Strubel, p. 356). Não restava outra alternativa aos escritores medievais senão aceitar isso e contribuir para a grandeza divina.

Mas, no final do século XV, quando os autores humanistas (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Christoforo Landino etc.) relêem os textos da tradição greco-latina (*Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio etc.) aspectos retóricos e teológicos voltam a ser mesclados e o uso da noção de alegoria e de sentido alegórico passa a ser aplicado indiscriminadamente às letras sacras e pagãs. Segundo Hansen, a alegoria atinge o auge nas artes plásticas no século XVI e nas belas letras do século XVII,

[...] deixa de ser pensada como a antiga tradição retórica a pensara: como tradução figurada de um sentido próprio. Deixa, também, de funcionar como na hermenêutica medieval, que sob a letra da Escritura revelava a voz do autor nas coisas. Em Marsilio Ficino, ela é um misto retórico-hermenêutico pois, segundo sua orientação neoplatônica, as ‘coisas elevadas’ da ordem poética estão para além de qualquer conceito: a alegoria efetua um sentido inefável. Evidencia-se a questão da arte: a alegoria é dispositivo da invenção, incluindo o que a Retórica antiga separava como elocução ou ‘ornamento’. Como *ars inveniendi*, valoriza o engenho do sábio e do artista. (HANSEN, 1986, p.67).

Desde Dante, como os textos de Auerbach e de Hansen podem comprovar, observamos a transfe-

⁴⁶ Cf.: Le système thomiste présente une théorie totale et cohérente de l’interprétation mais ne laisse à la création littéraire qu’un espace réduit: celui du sens littéral figure (*allegoria in verbis*), et exprime l’idée de la supériorité absolue de l’art divin. L’esthétique scolastique, sous ce rapport, ne laisse place qu’à une seule oeuvre d’art: l’allégorie divine. (Strubel, p. 356).

rência das práticas interpretativas teológicas para os textos de “ficção poética”. Hansen comenta alguns trechos da carta XIII de Dante, dirigida ao amigo Can Grande dalla Scala, em 1316. O conteúdo da carta retoma a divisão tradicional dos quatro sentidos do texto bíblico – histórico, alegórico, tropológico, anagógico – e aplica-os à *Divina Comédia*, o que é, segundo Hansen, “inovador, pois transfere para um poema – ‘similitude imaginária’ cujo sentido deve ser sempre literal ou meramente humano, conforme Santo Tomás – categorias que só poderiam servir para interpretar a Bíblia.” (1986, p. 59)

Ao propor uma nova legibilidade para a poesia da Comédia, diversa daquela a que seus contemporâneos estavam habituados, Dante faz que o ‘simbolismo das coisas’ se evidencie como ‘simbolismo de palavras’ – indiretamente afirma como princípio construtivo do texto o que somente poderia ser um princípio interpretativo, segundo os teólogos. Ele lê os sentidos espirituais da alegoria dos teólogos como sentido figurado, chamando a todos de ‘alegoria’. (HANSEN, 1986, p. 60).

A *Divina Comédia*, segundo o próprio Dante, pode ser lida *figuralmente*, coisa até então só possível na Bíblia, segundo os teólogos medievais. A partir daí, a alegoria passa a ser operada multiplamente. O pensamento religioso da Antigüidade, basicamente o greco-romano, passa fornecer a matéria para a interpretação e a invenção. A alegoria deixa de ser pensada como a antiga tradição retórica a pensara e também deixa de funcionar como na hermenêutica medieval, passando a ser um misto *retórico-hermenêutico*, funcionando como *invenção*.

O método alegórico florentino baseia-se, pois, em uma pressuposição, a mesma que Tesouro explicita: o ser divino se revela de várias maneiras. A tarefa do erudito-poeta é rastrear todas as manifestações, demonstrando a unidade na diversidade.

Os padres antigos e medievais tinham adaptado a Retórica greco-romana à interpretação da Bíblia. Ficino os readapta à interpretação mística de textos da Antigüidade diversificada. Na interrogação constante dos vestígios e monumentos dessa Antigüidade – inscrições, mitos, textos poéticos, motivos de arquitetura, ritos, hieróglifos egípcios, textos de filósofos e magos, numerologia – o sábio tem o saber hermético que lhe permite decifrar os mistérios, remontando a uma ‘história’ indiferenciada de mistos, em que a leitura produz, por exemplo, um Platão já cristão-*virgiliano*, um Cristo sempre platônico-*virgiliano*, um Virgílio platônico-cristão... Para constituí-la, Landino, intérprete da Eneida, diz que é preciso fazer ‘acomodações’ aos textos... (HANSEN, 1986, p. 68).

No método alegórico de interpretação proposto pelos florentinos, a Antigüidade oriental e greco-romana fornece matéria para a interpretação. Os mistérios pagãos e a revelação cristã são unificados. Também os vários sentidos da interpretação medieval – histórico, alegórico, tropológico, anagógico – são unificados como “alegóricos” devido a sua conveniência ou correspondência *simpática*, como afirma Hansen.

Na *Rhetórica eclesiástica* (1576) e na *Rhetórica cristiana* (1579), os sentidos do texto bíblico aparecem entre os gêneros de narração, uma das partes da invenção. Como se sabe a maioria dos tratados de Retórica desde a Antigüidade procurava ditar as preceptivas organizando-as em cinco partes: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memória*, *Actio*. A invenção, ato com que o entendimento busca e acha coisas verdadeiras ou verossímeis, aptas a persuadir o que se intenta, é dividida em *exórdio*, *narração*, *proposição* (a que se agrega a partição ou divisão), *confirmação*, *rechaçamento* ou *confutação* e *conclusão* ou peroração. É no livro IV da *Rhetórica eclesiástica*, que Frei Luís trata das espécies particulares de

sermões, retomando a questão dos gêneros (demonstrativo, deliberativo e judiciário) e expondo as partes da Oração [*Enuntiatio*]. A *narración* é uma exposição de coisas que se sucedem ou que se sucederam. Há, segundo Frei Luís, vários gêneros de narração. Alguns ocorrem com muita frequência nos sermões. Um deles serve à *Alegoria* e místicos sentidos das Santas Escrituras. Explica o Frei:

[...] *entre los sentidos místicos, unos pertenecen a reformar las costumbres, otros a explicar el Misterio de Christo; a aquellos llaman Tropología, a estos Alegoría. Aquellos se refieren a Filosofía Moral, estos a Fe de Christo. Aquellos a la Ley y enseñanza de la vida, estos a la explicación de la gracia del Evangelio. Por lo qual la dignidad de la Alegoría se entiende ser mayor que la de la Tropología, respecto de que la Tropología contiene la declaración de la divina Ley, pero la Alegoría demuestra el beneficio de la Divina gracia, aquella realmente instruye ao entendimiento, mas esta, habiendo propuesto la grandeza de la Divina gracia y de la divina bondad y misericordia, enciende la voluntad. Y asi debiendo el Predicador, como antes diximos, enseñar, doblar o inclinar, y deleytar, la Tropología solo enseña, mas la Alegoría no solo enseña, sino que también dobla y deleita. Deleyta, poniendo ante os ojos la felicísima noticia del Evangelio y de la Divina liberalidad y gracia, pero inclina, quando habiendo expuesto esta tan superior grandeza de la Divina bondad y caridad, enciende eficazmente las voluntades de los hombres al recíproco amor de Dios, al alborrecimiento del pecado, y la esperanza de su salvación.*

Mas como el nombre de Alegoría comprende muchas cosas pertenecientes al Misterio de Christo, aquel género de Alegoría es mas excelente, que principalmente declara el soberano beneficio de nuestra Redención, el mérito de la Pasión del Señor, y admirable fuerza y eficacia de la Divina gracia que por el se nos concede. Porque estas cosas exactamente expuestas y amplificadas, arrebatan maravillosamente los entendimientos humanos a la admiración de cosas tan grandes, e inflaman poderosamente el amor de la Divina bondad, benignidad, caridad y misericordia. Pero nadie podrá encender estos afectos con el uso de las Alegorias, si antes no hubiere adquirido esta tan grande gracia de la dignación Divina, parte con el estudio y doctrina, y parte con el secreto magisterio del Espíritu Santo. (...) Aquel que hubiere aprendido con tan soberano Maestro, no hay Duda que podrá con la práctica de semejantes Alegorias encender los ánimos de los hombres en el amor de Dios, y aborrecimiento del pecado. (...)

Luego pues que con estas razones se hubiere despertado la atención de los oyentes, y movido en ellos el deseo de entender este misterio, emprenderemos entonces su explicación, acomodando cada una de sus partes a cada parte de la historia o de la ley, y esto, en quanto lo permitiere la claridad de la Oracion, valiéndonos de voces transláticas que entiendan aludir a la ley o historia propuesta; lo qual se ha de executar con tal moderacion, que aparezca la oración sembrada, mas no cubierta de metáforas, para que no induzca obscuridad, y la locución alegórica no toque en enigmática. Mas en estas Alegorias de ningun modo convendrá, como algunos hacen, detenerse mucho en la interpretación de los nombres; sino que, explicandolos con brevedad, importará pararse en aquello, por cuyo respeto se traxo la Alegoría, y amplificar a veces con largo razonamiento aquello que intentamos. (1793, pp. 212 – 217)

Na *Retórica cristiana* de Frei Diego de Valadés encontramos mais pistas de como os pregadores aplicavam nos sermões os sentidos das Escrituras. Frei Diego cita a sessão IV do Concílio Tridentino que preceptua que ninguém pode interpretar a Sagrada Escritura de modo diferente à norma dos santos que “*gastaron tanto esfuerzo y vida en exponerla sana y rectamente, dado que debe exponerse el sentido auténtico de la Escritura de acuerdo con los sagrados autores como si se examinara su verdadera comprensión en una piedra de toque.*” (2003, p. 325). Frei Diego reproduz Santo Tomás de Aquino:

Deus é o autor da Sagrada Escritura, assim Ele tem poder de dar significação às palavras, e às coisas mesmas significadas por meio das palavras. O primeiro significado da Sagrada Escritura, com o qual as palavras significam as coisas, pertence ao primeiro sentido, que se chama literal ou histórico; o significado com que as coisas significadas por meio das palavras são significativas de outras coisas, se chama sentido espiritual ou místico. Portanto há dois sentidos da Divina Escritura: o literal ou histórico (com palavras no sentido próprio e metafórico) e o místico ou espiritual (muito mais secreto e sublime, pois está oculto no mais íntimo da “medula das palavras”, tendo significado não por meio das palavras, mas por meio das coisas mesmas). (Frei VALADÉS, 2003, p. 331)

No gênero de exposição místico (arcano, secreto, espiritual), necessário para a elucidação dos sentidos místicos que estão encerrados na Sagrada Escritura, estão os sentidos alegóricos (que manifesta pré-noções e presságios das sombras e figuras pretéritas da antiga Lei), tropológicos (que faz com o que foi feito e dito nas Santas Escrituras sirva para o ensinamento moral da vida presente) e anagógico (que eleva a alma aos mistérios mais sublimes da bem aventurança futura da glória celestial). As referências citadas por Frei Valadés são as que já foram citadas anteriormente: Orígenes, Filón, Agostinho, São Paulo, mas, segundo o retor mexicano, Cristo Jesus “*fue el primer autor de esta exposición recóndita y fue el primero de todos en mostrarnos tanto por sí mismo como por médio de sus discípulos cada una de estas especies de la elucidación mística.*” (2003, p. 335). Há, na *Rhetórica cristiana*, exemplos dos modos como uma só sentença admite todos os sentidos juntos.

Os sentidos alegóricos eram prescritos para que os pregadores inflamassem a vontade do ouvinte ao amor de Deus e à esperança da salvação. Valendo-se de vozes “translatícias”, o pregador podia ensinar, mover e deleitar. A excelência da alegoria, segundo Frei Luís de Granada, era declarar o soberano benefício da Redenção, da paixão do Senhor, arrebatando com *maravilha* os entendimentos humanos.

No século XVII, no tempo de Tesouro e de Calderón, os sentidos místicos das Escrituras são chamados de metafóricos e são causa eficiente da *agudeza divina*. A noção de *agudeza* é “o fundamento de toda representação”, envolvendo a noção de alegoria, que é “metáfora continuada, por isso “objeto e produto da faculdade do engenho”. No caso dos gêneros sacros, incluindo o sermão, as agudezas aplicadas são agudezas teológicas,⁴⁷ apresentadas como conceito predicável. Nos autos calderonianos, a alegoria é um elemento distintivo na composição: o termo “alegórico” consta inclusive na apresentação dos títulos: “auto sacramental *alegórico* intitulado...”

⁴⁷ Cf. HANSEN, João Adolfo. “Vieira e os estilos cultos: ut theologia Rhetorica” in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Pisa – Roma, 2003. p. 48

Mitos: agudeza dos autos sacramentais

Santo Agostinho adverte que façamos uma escolha e conservemos somente o que é útil à compreensão das Escrituras e à educação espiritual. Para ele, os elementos da cultura pagã devem ser postos a serviço da fé. Em *De doctrina christiana*, Agostinho afirma que as doutrinas pagãs

[...] possuem, por certo, ficções mentirosas e supersticiosas, pesada carga de trabalhos supérfluos, que cada um de nós, sob a conduta de Cristo, ao deixar a sociedade dos pagãos, deve rejeitar e evitar com horror. Mas eles possuem, igualmente, artes liberais, bastante apropriadas ao uso da verdade e ainda alguns preceitos morais muito úteis. E quanto ao culto do único Deus, encontramos nos pagãos algumas coisas verdadeiras, que são como o ouro e a prata deles. Não foram os pagãos que os fabricaram, mas os extraíram, por assim dizer, de certas minas fornecidas pela Providência divina, as quais se espalham por toda parte e das quais usaram, por vezes, a serviço do demônio. Quando, porém, alguém se separa, pela inteligência, dessa miserável sociedade pagã, tendo-se tornado cristão, deve aproveitar-se dessas verdades, em justo uso, para a pregação do Evangelho. (2002, Livro II, 60, pp.145).

O trecho acima dá o “aval” para que os pregadores do Evangelho usem as ficções como matéria de pregação. Ele anuncia um princípio: as letras pagãs trazem veladas proféticas alusões às eternas verdades do Cristianismo. Calderón, sem dúvida, adota este princípio na criação dos autos sacramentais, e o explicita, principalmente, em algumas *loas* dos autos mitológicos.⁴⁸ Em *El laberinto del mundo*, o autor madrilenho usa a autoridade paulina, para ensinar aos espectadores, por meio da *Fé*, personagem da *loa*, que: “(Dígalo el texto/ de Pablo:) *Entre los Gentiles/ asienta que convirtieron/ en fábula las verdades,/ porque como ellos tuvieron/ solo lejanas noticias/ de la Luz del Evangelio,/ vicieron, sin ella, nuestra/ Escritura, atribuyendo/ a falsos dioses, sus raras/ maravillas y queriendo/ que el pueblo sepa, que no/ hay fábula sin misterio/ si alegórica a la luz/ desto se mira, un ingenio, bien que humilde, ha pretendido/ dar esta noticia al pueblo.*”

Freqüentemente, São Paulo é citado nos autos sacramentais de Calderón. Seguramente, para o autor madrilenho, o apóstolo é a autoridade que “autoriza” aplicar, também em relação à arte pagã, o princípio que vimos formulado por Agostinho no *De doctrina christiana*. Para Calderón, apesar de viverem afastados da luz da fé, os autores pagãos chegaram a intuir alguns dos mistérios do cristianismo. Assim, ele encara os mitos como uma recordação deformada das verdades cristãs, e, tendo por base autores como Virgílio e Ovídio, adapta-os para a composição dos autos. J. Pineda, nos *Diálogos familiares de agricultura Christiana*, escreve:

*y así es creíble que Dios echó muchas otras verdades doctrinales entre las sibilas y los teólogos paganos, pagándoles algunas diligencias que hacían para conocer a Dios, para que aquellas centellas ayudasen a les persuadir ser la verdadera luz la que la fe les predicase; y esta mesma censura corre para todo lo que es de escritores paganos.*⁴⁹

⁴⁸ A *loa*, nos autos sacramentais, era colocada em cena para cumprir a função de um *exórdio*: apresentava a matéria ou o tema e preparava o espectador para a representação.

⁴⁹ [Apud] Arellano, I.: *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Zaragoza: Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, p. 152

Em *El divino Orfeo* (1663), auto que será analisado no próximo capítulo, o personagem *Príncipe de las Tinieblas* anuncia o princípio que fundamenta a arte dos autos sacramentais mitológicos, estabelecendo analogia entre as histórias dos deuses pagãos inventadas pelos poetas e a história sagrada escrita pelos profetas: “*Y de esta misma manera/ habrá infinitos lugares/ que por repetidos deja/ mi voz, en que se confronten/ Divinas y Humanas Letras/ en la consonancia amigas/ y en la religión opuestas.*”

Em *El sacro Parnaso*, a *Fe*, vestida de sibila, tem de arbitrar uma disputa intelectual entre a *Gentilidad* e o *Judaísmo*. Este fica surpreso quando a *Fe* afirma que as mentiras da *Gentilidad* estão baseadas nas “verdades” do Antigo Testamento. “*¿Cómo puede ser que funden/ bárbaras gentilidades/ en mi verdad sus mentiras?*” Enquanto a *Gentilidad* pergunta: “*¿Cómo puede ser que anden/ juntas mentira y verdad, /contradictorias, distantes/ tanto como luz y sombra?*” O *Judaísmo* e a *Gentilidad* passam a proferir alternadamente passagens do “sagrado texto” e do “admirável teatro dos deuses”, que se correspondem na forma, mas não na doutrina: “*la nada de los profetas*” e o “*caos de los poetas*”; a queda de Lúcifer e a de Faetonte, o dilúvio de Noé e o de Deucalião, o assalto de Nemrod aos céus e os Titãs presos por Tifeu. A *Fe* estabelece a concordância entre os dois textos, dizendo: “*Bien veis cuánto en sus pricipios/ hebrea y latina frase/ convienen, simbolizadas/ fábulas y realidades.*”

Os exemplos mostram que Calderón adota como premissa a idéia herdada dos humanistas de Florença: a verdade da religião cristã está presente nas mais diversas tradições, em todos os tempos. Calderón empenha-se em estabelecer concordâncias entre letras pagãs e letras sacras. Chega até mesmo a explicitar a fonte “florentina”, na loa de *El tesoro escondido*. O personagem alegórico *Entendimiento*, que comprova com argumentos que o Sol e a Eucaristia são uma única coisa, que o “*mistério tan grande/ aun mucho antes de ser hecho, fue venerado,*” cita o “*Ingenio Florenciano*” [Pico della Mirandola? Ficino?] para compor a argumentação.

Os textos sacros e as criações mitológicas, no tempo de Calderón, eram colocados em um mesmo plano, já que a chave da correlação entre letras sacras e pagãs dependia principalmente da maneira que as “ficções” eram lidas, ou seja, dependia de um talentoso engenho que podia penetrar e relacionar os mistérios mais ocultos. Devidamente adaptados e interpretados, os mitos podiam ensinar o mesmo que as Escrituras, pois toda poesia inspirada pelo sumo poeta, o Criador, continha uma verdade divina. Mas com esta diferença: os mitos podiam ensinar e também deleitar, pois na forma de um argumento engenhoso, revelava a verdade divina de modo mais enigmático e agudo.

O diálogo entre “*Poesia*”, “*Fábula*” e “*Verdad*” da loa de *El verdadero Dios Pan* demonstra o quanto é intencional o uso das letras pagãs por Calderón de la Barca: “*Poesia*” diz: “*Poética mentira que tu hayas venido sientto!*” A “*Fábula*” pergunta: *¿Por qué?* A “*Poesia*” argumenta: *Porqué en el festín que Sacra Historia ha dispuesto, ¿de qué la Fábula puede servir?* Intervém a “*Verdad*”: *De mucho, si advierto/ cuánto a vista de las sombras/ luce más la luz, y espero/ que a vista de mi verdad/ la mentira huya.*”

Desde a Idade Média, segundo Enrique Duarte, os mitos clássicos chegam ao Renascimento por vias interpretativas: a *via histórica*, em que os mitos seriam a relação mais ou menos desfigurada de fatos históricos com protagonistas humanos que depois se elevam à categoria de deuses; a *via mágica ou cósmica*, que associa os relatos míticos e seus personagens às distintas forças mágicas ou naturais que constituem o universo e afetam o homem; a *via moral e alegórica*, que considera os mitos revestimentos de idéias morais e filosóficas cuja verdadeira lição temos de descobrir. Esta última via, segundo Duarte, foi abraçada pelos estoicos, que buscavam conciliar ensinamento filosófico com religião popular.

Os dois fragmentos que leremos a seguir confirmam que os mitos se tornaram um “novo” Velho Testamento e eram interpretados como os Padres medievais faziam com as Escrituras, considerando a possibilidade de designarem alegoricamente/ metaforicamente os quatro sentidos fundamentais. Em *Genealogía*, livro I, cap. 3, 67 – 68, Boccaccio escreve:

[...] *en estas ficciones no hay un único conocimiento, sino que más bien pueden llamarse poliseno, esto es de multiple significado. El primero significado se obtiene a través de la corteza y estos se designan como alegóricos. Y para que se comprenda más facilmente lo que pretendo, pondremos un ejemplo. Según la ficción poética, Perseo, el hijo de Júpiter, mató a la Górgona y vencedor voló a los Aires. Cuando se lee esto al pie de la letra se le concede significado histórico. Si se busca un significado moral a partir de esta literalidad, aparece la victoria del prudente contra el vicio y el acceso a la virtud. Pero queremos tomarlo de una manera alegórica, se designa como la elevación de la mente piadosa, una vez despreciados los placeres mundanos, al cielo. Además también se podría decir con um sentido místico que mediante la fábula se representa la ascensión de Cristo junto al Padre una vez que ha triunfado como Príncipe del mundo.* (Apud *El divino Orfeo*, Edición de J. E. Duarte, 1999, p.10).

O segundo fragmento foi extraído do texto *Philosophía secreta*, de Juan Pérez de Moya (1513 – 1596):

[...] *De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural. [...] Hércules, hijo de Júpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos fue colocado en el cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende outra cosa más de lo que la letra suena. Y según alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la victoria contra los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del anima, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende um hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del zodiaco.*” (Perez de Moya, *Philosophia*, vol. I, 10 – 11 Apud *El divino Orfeo*, Edición J. E. Duarte).

O jesuíta Baltasar Gracián (1601 – 1658), principal teórico do século XVII na Península Ibérica, uma possível fonte poética de Calderón, em seu livro *Agudeza y arte de ingenio* (1642), mostra-nos como estava regulado, no tempo de Calderón, o “uso” das letras pagãs. No discurso LV, “*De la agudeza compuesta, fingida en común*”, mostra que é agudo o modo ordinário de disfarçar a verdade, para melhor insinuá-la sem contraste, por meio de parábolas e de alegorias. Para Gracián, todos os sábios, ainda que por diferentes rumos da invenção e da agudeza, apontaram ao mesmo alvo da filosófica verdade. Homero com suas epopéias, Esopo com suas fábulas, Sêneca com suas sentenças, Ovídio com suas metamorfoses, Juvenal com suas sátiras, Pitágoras com seus enigmas, Luciano com seus diálogos, Alciato com seus emblemas, Erasmo com seus adágios e refrões, Bocalino com suas alegorias e o Príncipe D. Juan Manuel com os contos de *El conde Lucanor*. Todas essas maneiras têm a **semelhança** como fundamento da invenção fingida (ficcional). A translação do mentido ao verdadeiro é a alma da agudeza “*fingida en común*”. As fábulas, os emblemas ou as alegorias são propostos e aplicados pela conveniência. Explica Gracián: “O que o vulgar dissesse de modo plano ou a tudo que o erudito expusesse por um símile, o engenhoso exprime por uma dessas obras da inventiva. (...) Este universal gênero compreende debaixo de si toda maneira de ficções, como o são epopéias, metamorfoses, alegorias, apólogos, comédias, contos, novelas, emblemas, hieróglifos, empresas, diálogos.” (GRACIÁN, 1988, p. 191, Tradução nossa).

Gracián usa uma alegoria para explicar essa agudeza:

Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto ¿qué embustes no intentó, que supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: ao contrario, a sí mesma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuro desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada, y aun perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. ‘Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento.’ Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo [que] quiere condenar en éste, apunta en una para dar en outro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención. (1988, pp. 191 – 192).

A agudeza também nasce das fontes que os autores recorrem para a invenção dos textos. Segundo Gracián (discurso LVIII, “*De la docta erudición y de las fuentes de que se saca*”), elas não podem ser uniformes nem homogêneas, nem toda sacra nem toda profana, ou só antigas ou modernas; convém usar ditos e feitos da história, da poesia, pois “a formosa variedade é ponto de providência.” Contudo, é necessário atender especialmente à ocasião e a suas circunstâncias, da [à] matéria, do [ao] lugar e dos [aos] ouvintes; pois a maior segurança do que fala ou escreve, do orador ou do historiador é “o dizer com senso.” A erudição das coisas modernas costuma ser mais picante que a antiga, e mais bem ouvida, ainda que não tão autorizada. Prescreve Gracián: “dobra-se a ilustração com a curiosidade e com a engenhosa acomodação.” Mas não a acomodação de qualquer coisa. “Requer-se grande eleição para escolher coisas boas e a propósito. Se estas duas coisas se juntam fazem um trabalho muito plausível que se logra com felicidade.”

Conforme Vieira, o púlpito é o lugar de um *theatrum sacrum*, em que se pregam as agudezas divinas. No teatro de Calderón, que é igualmente sacro, as agudezas divinas são colocadas em cena. Retoricamente, Calderón representa os princípios da alegoria factual dos textos da doutrina católica, mas deslocando-os para um texto de ficção, um texto teatral. O drama, se fosse tomado apenas como ficção humana, encenaria a alegoria *in verbis*, pois o autor parte de uma ficção poética para significar de maneira indireta uma realidade que não passa por outro acontecimento simbólico. Mas, como poderemos evidenciar no próximo capítulo, a alegoria *in factis* também é encenada no auto sacramental mitológico, pois o auto comemora a Eucaristia representando dois fatos, resultado da vontade divina, dentro do contexto da salvação: a *Criação*, tal qual é relatada no Gênesis, e a *Redenção*, relatada pelos evangelistas.

Isso mostra que as “letras humanas”, que agudamente disfarçam a verdade por meio das alegorias,

são encaradas por Calderón como passíveis de transmitir as práticas interpretativas teológicas. Nos autos sacramentais mitológicos a alegoria é operada multiplamente, é um misto retórico-hermenêutico, veículo e espelho docente das verdades da fé cristã, que apresentam os diversos níveis de interpretação, os sentidos alegórico, tropológico e anagógico.

Sem se limitarem a oferecer quadros vivos da história bíblica, ou simplesmente ensinar as verdades da fé cristã, os autos mitológicos calderonianos colocam em cena o simbolismo das palavras e o simbolismo das coisas. O passo seguinte é estudar um modo de pregar, que vai evidenciar como o tema da Eucaristia é apresentado por um argumento engenhoso.

Conceito predicável

Conceito predicável é um modo agudo de apresentar a Palavra Divina, para *maravilhar* o público. Conforme Tesouro, “Deus quer também algumas vezes parecer poeta e falar agudezas, para ensinar os homens e os anjos, com vários motes, símbolos figurados e seus altíssimos conceitos.” Assim, o conceito predicável é formado por *matéria sacra*, fundada na divina autoridade, e por *forma arguta*, fundada em qualquer metáfora formadora de um sentido *tropológico*, *alegórico* ou *anagógico*, diferente daquilo que à primeira vista as palavras do sacro texto literalmente nos oferecem.

As “agudezas divinas, legíveis nas Escrituras e nos textos canônicos, são os fundamentos dos **conceitos predicáveis**”⁵⁰, aplicados pelos jesuítas nos sermões. Esses conceitos nascem dos pensamentos agudos dos oradores sacros e, conforme Tesouro, são “favorecidos do povo”, não usados para designar um texto literal do Evangelho, nem uma história do Velho Testamento, nem a simples autoridade de um expositor sacro, nem uma sábia e doutrinal razão teológica, nem um artigo de Santo Tomás. Também não são “conceitos predicáveis” uma agudeza filosófica, ou uma razão moral simples e evidente, ou exemplo maravilhoso, ou erudição profana, mesmo que muito curiosa. Trata-se de um modo agudo de apresentar a Palavra Divina.

Escreve Tesouro:

“... *ecco che alcuni [Predicatori], dimentichi del decoro, per dar gusto alla turba e fuggir fatica, incominciarono à buffoneggiar sopra i Pulpiti sacri, con mimiche rappresentationi, e Scede, & motti scurrili; rinouando la medesima corrottela deplorata dal Dante nel suo secolo di tutti i vitii fecondo. Con molto maggior discretezza dunque alcuni Ingegni Spagnuolinaturalmente arguti; & nelle Scolastiche Dottrine perspicacissimi; trouarono, non è gran tempo, questa nouella maniera d'insegnar diletando, & diletare insegnando, per mezzo de questi argomenti ingenuosi, detti vulgarmente Concetti Predicabili; Che con mirabili, & nuoue, & metaforiche rifferzioni sopra la Scrittura Sacra, & sopra i Santi Padri; abbañando le dottrine difficili allà capacita degl'idioti; & innalzando le basse & piane, allà sfera de' Dotti: aguisa della Manna, e piacciono e pascono ugualmente i piccoli, e i grandi; i nobili, & i plebei. Nelche molto differente, come altroue diccemo, è la Retorica Persuasione dalla scolastica: peroche questa, essendo specolatiua, inferisce il vero da vere & intrinseche ragioni: ma quella, essendo pratica & morale; purché muoua gli Animi allà Virtù; Seruirassi di figurate, & ingeniose, & estrinseche ragioni, etiamdio cauilose & apparenti; fondate in Metafore, in Apologi, in curiose Eruditioni; & trarrà frutto da' fiori. Ne contro à questo genere di Persuasione, purché col sale sai condito, torcer si può la profetica Censura de San Paolo: Coacervabunt sibi magistros prurientes auribus, & à veritate quidem auditum avertent; ad fabulas autem convertentur. Peroche passa gran differenza trà l'insegnar Fauole, & l'insegnar la Verità con le Fauole: trà le capricciose chimere, & le ingeniose Figure: trà la scurrilità de' profani Teatri, & il decoro de' Sacri Pergami: riducendosiquesto genere di Concetti à quella Virtù Morale, che il nostro autore chiamò Eutrapelia⁵¹, o versabilità dell' Ingegno negli humani discorsi. Così ancora*

⁵⁰ Hansen, João Adolfo: “Vieira e os estilos cultos: ut Theologia Rhetorica” p. 53

⁵¹ Cf. Ética a Nicômaco, 1108 a 21 – 24 [Quanto à amabilidade no convívio social, as pessoas na situação intermediária são espirituosas, e sua disposição è a espirituosidade [eutrapelia]; o excesso é a bufonaria, e a pessoa caracterizada por ela é um bufão, enquanto quem peca pela falta é enfadonho e sua disposição é o enfado].

*Salomone, con figurati Emblemi adornò tutto il Tempio di Dio, per allettare il Popolo all' adorazione con la marauiglia. Così Mosè con ceremoniali Misteri, insegnò documenti morali. Così Iddio con Simboli arguti riuellò i suoi secreti nella Scrittura. Così il Verbo Diuino, con parabiliche Figure predicò il Verbo Euangelico. Debbesi dunque agli Spagnoli la gloria di queste nouelle merci;*⁵² etc. (TESAURO, pp. 502 – 503)

Segundo Tesouro, é a fórmula do *conceito predicável* que os oradores devem preferir para apresentar o sermão. Esta prescrição está conforme à idéia de Frei Luís de Granada de que o pregador, porque se dirige ao povo, que se ganha com exemplos e afetos, deve saber adornar seu discurso, pois seu principal ofício

no tanto consiste en instruir, quanto mover los ánimos de los oyentes; siendo cierto que más pecan los hombres por vicio y depravación de su Afecto, que por ignorancia de lo verdadero; y los Afectos depravados, como un clavo con outro, han de arrancarse con Afectos opuestos. (GRANADA, 1793, pp. 94 –95).

Já vimos que Frei Luís de Granada distingue as características do discurso do *dialético* (na maioria das vezes, dirigido ao público letrado), do discurso do *orador* (em que a força e a elegância da argumentação recaí sobre a Confirmação e o Ornamento) do discurso do *pregador* (que acrescenta sobre o discurso do orador os afetos e a acomodação às coisas particulares). Ninguém, entretanto, conseguirá facilmente adornar o discurso, “*si no se ayuda de la agudeza del ingenio, y de una diligente inquisicion y consideracion de la materia.*”⁵³

Mesmo sem explicitar a idéia de “conceito predicável”, o modo de predicar que Frei Luís de Granada prescreve ao pregador têm analogias com a fórmula do conceito predicável. O pregador tem de conhecer a fundo a doutrina cristã: *El sermon del presbítero debe estar sazonado con la sal de las Escrituras*. Deve estudar as Santas Escrituras e os antigos padres, eleger bons livros, preparar um pronúncio com passagens da Sagrada Escritura que lhe seja útil para tratar as matérias. Deve aproveitar-se das coisas graves e sentenciosas que os outros disseram, sejam pregadores ou pessoas de qualquer tipo. Da lição das Santas Escrituras, deve procurar escolher os lugares mais recônditos, que com sua novidade e dignidade excitam os ouvintes. Os lugares mais óbvios e repetidos movem menos. O pregador deve aplicar-se na lição das divinas Escrituras e Santos Padres, escolhendo as invenções que podem acrescentar e enriquecer as dele.⁵⁴

⁵² Tesouro, Il Cannocchiale aristotelico, p. 502 – 503.

... eis que começaram alguns [predicadores], para dar gosto à turba, e fugir à fadiga, a bufonar nos Sagrados Púlpitos com delicadas representações e cenas e palavras jocosas, renovando a mesma corruptela deplorada por Dante em seu século, bem fecundo de todos os vícios. Mas, com muita diferença alguns engenhos espanhóis naturalmente agudos, e perspicacíssimos nas doutrinas escolásticas, acharam este novo modo de ensinar deleitando e deleitar ensinando por meio desses argumentos engenhosos, vulgarmente chamados Conceitos Predicáveis, que com admiráveis, novas, metafóricas reflexões sobre a Sagrada Escritura e Santos Padres, ou simplificando a doutrina difícil à capacidade dos idiotas, ou elevando a simples e plana à esfera dos doutos: a modo de Maná ou agradam ou dão pasto igualmente aos pequenos, e aos grandes e aos nobres, e aos plebeus. Contra este gênero de persuasão não é válida a profética censura de são Paulo: *Coercerabunt sibi magistros prurientes auribus, & à veritate quidem auditum avertent; ad fabulas autem convertentur*. [Porque virá tempo em que os homens já não suportarão a sã doutrina da salvação. Levados pelas próprias paixões e pelo prurido de escutar novidades, ajuntarão mestres para si. Apartarão os ouvidos da verdade e se atirarão às fábulas. (Tim. II 4: 3 – 4)]. Porque há grande diferença entre ensinar fábulas e ensinar a verdade com fábulas, entre as caprichosas quimeras e as engenhosas figuras, entre a escurridade/chocarrice [bomolochia] de profanos teatros e o decoro de Sagrados Púlpitos: reduzindo-se este gênero de Conceitos àquela virtude moral, que nosso autor chamou de *Eutrapelia*, ou verbosidade do engenho nos humanos discursos. Desta sorte, Salomão adornou com figurados emblemas todo Templo de Deus, para mover o povo à adoração com maravilha. Também Moisés ensinou documentos morais com cerimoniais misteriosos. Deus mesmo com símbolos agudos revelou seus segredos na Escritura. O Verbo divino com parabólicas figuras predicou a Palavra Evangélica. Deve-se, pois, aos espanhóis a glória desta nova mercadoria, que, por causa do comércio do mar e terra, espalharam pelo mundo. Etc.

⁵³ Idem, ibidem p. 93

⁵⁴ cf. Granada, Frei Luís de. Rhetórica Eclesiástica. pp. 66 - 70

Conceito predicável é uma agudeza que consiste em apresentar um argumento engenhoso, não esperado, e popular, diferente dos argumentos *literais*, que os teólogos usam para confirmar ou explicar as teses. Tesouro explica que a argúcia será mais recomendável

se ostentar na letra um sentido que contradiga o primeiro encontro, se for difícil de explicar-se, se vier em sentido figurado, com alguma sutil doutrina, ou peregrina erudição, ou vivaz semelhança, ou com gracioso encontro com algum outro difícil texto, ou passagem da Sagrada Escritura, inesperada e engenhosamente resolvida. (1670, p. 539, Tradução nossa).

Baltasar Gracián (repetimos, possível fonte de Calderón) crê que “*todo artifício conceituoso é uma concordância primorosa, uma correlação harmônica entre dois ou três extremos cognoscíveis, expressa por um ato do entendimento.*” O fundamento e raiz de toda a agudeza são as agradáveis proporções e improporções dos discursos, ou seja, concordância ou discordância do conceito. Todo artifício conceituoso reduz-se a uma agudeza, porque ou começa ou termina nessa harmonia dos objetos correlatos. Uma agudeza conceituosa (que é a maneira como Tesouro define conceito predicável) tem como fundamento uma proporção (concordância primorosa ou correlação harmônica), uma noção metafórica.

No discurso LIII, “*De los compuestos por metáforas*”, Gracián afirma que a metáfora é a “ordinária oficina dos discursos”, mas que apresenta agudezas compostas extraordinárias, “pelo prodigioso da correspondência e da comparação”. Todo artifício retórico e toda a eficácia persuasiva, segundo Gracián, podem se reduzir ao honroso, ao útil, e ao deleitável. É com o engenho que é possível conciliar a utilidade da obra (aquilo que ela ensina, *docere*) e o que ela pode produzir de prazer (isto é, aquilo que ela gera enquanto efeito prazeroso no auditório ou leitor, *delectare*).⁵⁵

Há nessas definições de agudeza conceituosa (Tesouro) e artifício conceituoso (Gracián) alguns aspectos que devem ser ressaltados. São definições fundamentadas em uma noção expandida de metáfora. O sentido não fica restrito à substituição de um termo por outro, a correspondência que se estabelece a partir das relações gráficas ou sonoras das palavras, mas aplica-se a enunciados inteiros, como metáfora continuada. A metáfora é o fundamento, que envolve operações de um engenho “perspicaz”: alusão engenhosa/ reflexão admirável, proporções/ concordância primorosa/ correlação harmônica. Assim a aplicação do conceito predicável sempre dependerá do “engenho” que, conforme Hansen, junta a perspicácia dialética (como lógica) com a versatilidade retórica (como metáfora). Junta a *utilidade* da disposição da obra (*docere*) com o prazer de sua ornamentação (*delectare*).

Tesouro mostra como o pregador usa o engenho para desenvolver as diferentes espécies de conceitos predicáveis, agudezas fundadas em metáforas de *proporção*, de *atribuição*, de *equivoco*, de *hipotipose*, de *hipérbole*, de *laconismo*, de *oposição* e de *engano*. Todos partem de um **tema**, que convém seja uma reflexão “predicável, sacra ou moral”, “explicação de algum mistério, ou louvor de qualquer fato de Cristo ou dos Santos.” É prescrito que o **tema** se ajuste a um dos três gêneros da Retórica, *Deliberativo*, *Judicial* e *Demonstrativo* ou *epidítico*, que compreende ainda a *estilo doutrinal* “por pompa.”

Para tornar-se um agudo conceito predicável, o **tema** tem de assumir a forma de um **argumento engenhoso**, por sua vez, tirado de qualquer passagem da Escritura, e que, à primeira vista, pareça de

⁵⁵ Cf. Hansen, J. A. e Pécora A. B.: Glossário de categorias do século XVII. Projeto Itaú Cultural.

difícil ou absurda, de inepta ou contraditória compreensão, em relação ao tema. Aqui, com a viveza do engenho, o pregador prova o tema e forma o “conceituoso argumento” por alguma das metáforas que fundam o conceito predicável.

Depois de escolhida a metáfora (de *proporção*, de *atribuição*, de *equívoco*, de *hipotipose*, de *hipérbole*, de *laconismo*, de *oposição* ou de *engano*) que fundará o **argumento conceituoso**, o próximo procedimento, para “dilatarse e dar ao povo este conceito”, corresponde propor uma **dificuldade** na forma de questão, que perscruta o motivo e o sentimento provocado pela passagem escolhida. Esta dificuldade manifesta-se por meio de qualquer discurso teológico ou escritural, ou filosófico ou dialético ou historial que gere no ouvinte uma grande expectativa e ensine qualquer coisa nova e curiosa.

Novamente, podemos comparar o procedimento prescrito por Tesouro a algumas das agudezas que Gracián define em *Agudeza y arte de ingenio* (1642). No discurso XXXIX, “*De los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas*”, Gracián afirma que toda “**dificuldade** inquietante é agradável pasto do engenho”: “com a proposição suspende e com a engenhosa saída satisfaz.” “Consiste seu artifício em uma pergunta curiosa, isto é, recôndita, moral ou panegírica, empenha-se nela o discurso e depois de bem ponderada a **dificuldade**, dá-se-lhe a *gostosa solução*” (que, veremos, será comparada ao **desenlace**, de Tesouro).

Depois da **dificuldade**, o próximo passo, para desenvolver o conceito predicável seguindo prescrições propostas por Tesouro, é preparar o **desenlace**, que tem como função fazer ver uma agudeza na passagem que parecia difícil ou absurda. Por meio de alguma “peregrina erudição”, ou “*similitude* curiosa ou vaga, das coisas naturais ou artificiais”, é necessário tornar claro o desenlace do que parecia dúbio. No desenlace, (*gostosa solução* para Gracián, discurso XXXIX) consiste a maior beleza/encanto do *conceito* e do *engenho* do orador. O **desenlace**, segundo Tesouro, pode ser adornado “com tantas vivezas e expressões, que farão o vulgo entender e os doutos se alegrar.”

O próximo procedimento é a **aplicação**, ou seja, uma nova reflexão, que pondera parte por parte, dando uma nova ênfase ao que está sendo apresentado, o que é mais importante para o povo iletrado do que uma demonstração teológica, na opinião de Tesouro. Aplica-se o discurso à passagem da Escritura e a passagem da Escritura ao tema. É preciso engenho para aproximar duas coisas que pareciam distantes. O ouvinte reconhecerá a verdade e harmonia de uma coisa com outra. No discurso LIX, “*De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa*”, Gracián escreve:

Não basta a sábia e a seleta erudição; requer-se o que é mais engenhoso e necessário, a acertada **aplicação** dela. Pode reduzir-se a uma espécie de agudeza, a de comparação, porque se forma a correlação e ajusta-se entre o sujeito ou matéria do que se trata e a história, sucesso ou dito a que se aplica. Faz-se a comparação, busca-se alguma correlação ou consonância entre as circunstâncias ou adjacentes de ambos os termos, como causas, efeitos, propriedades, contingências e todos os demais aderentes e descobrindo-a serve de fundamento e de razão para a **aplicação** daquele termo com o sujeito. (1998, p. 222).

Por fim, Tesouro observa que o uso de uma **autoridade**, que comprove todo raciocínio “com outro saber”, é mais um procedimento importante. Autoridades dos Santos Padres, dos sacros comentadores tornam venerável o *Conceito*. No discurso XXXIV, “*De los conceptos por acomodación de verso antigo, de algún texto o autoridad*” Gracián mostra que o uso de **autoridade** é agudeza. Ele

escreve que a agudeza requer sutileza, para saber ajustar lugares e textos à correta ocasião, e erudição, para ter abundância de lugares e textos plausíveis. “O artifício da agudeza consiste na prontidão de achar a conveniência da **autoridade** com a matéria presente e saber aplicá-la com especial graça e agudeza.” Gracián observa que as “autoridades sagradas” devem se ajustar a coisas graves e decentes. As agudezas tomadas das letras humanas podem ser aplicadas às coisas humildes. No entanto, quando acomodamos uma autoridade da erudição profana às coisas sagradas, é mister que seja sublime e de sujeito digno.

Nos exemplos que Tesouro apresenta, os procedimentos descritos (escolha do **tema**, transformação em **agumento conceituoso**, **dificuldade**, **desenlace**, **aplicação**, **autoridade**) sempre se repetem se o orador prega um sermão, aplicando um conceito predicável. São as metáforas, que fundam os conceitos predicáveis, que variam, podendo ser, como vimos, de *proporção*, ou de *atribuição*, ou de *equivoco*, ou de *hipotipose*, ou de *hipérbole*, ou de *laconismo*, ou de *oposição*, ou de *engano*. Tesouro apresenta exemplos que, por analogia, podem ser relacionados a alguns dos artifícios da *invenção* dos autos sacramentais. No conceito predicável formado por metáfora de *proporção*, a **dificuldade** (“Por que razão Deus fez nascer seu Filho no inverno?”) é resolvida por meio de um diálogo entre dois personagens alegóricos a *Primavera* e o *Inverno*. Quando exemplifica o conceito predicável formado por metáfora de *atribuição*, Tesouro afirma que o **argumento conceituoso** pode aparecer em alguma forma “popular e vivaz”, como a apóstrofe, figura retórica freqüente nos autos sacramentais. Na metáfora de *equivoco*, na **aplicação**, usa uma fábula profana à Sagrada palavra de um verso de Davi. Também faz uma exploração etimológica (*Syren* vem do verbo grego *Sio*, isto é, *decipio* etc.), mostrando que, mesmo que Deus tenha formado seu conceito por meio de letras pagãs, “a agudeza Dele penetra muito mais dentro, que a dos poetas gentios”. Na metáfora de *hipotipose*, no **desenlace** e na **aplicação**, Tesouro coteja a passagem do Gênesis (*Pulvis es, et in puluerem reuerteris*) com a passagem do Evangelho (*Expuít in terram; et fecit lutum ex sputo; et liniuit lutum super oculos eius, et dixit ei, Vade, laua in natatoria Siloe*. (João, 9)), para fazer conhecer “a maravilhosa harmonia que existe entre a Sagrada Escritura antiga e a nova, porque uma faz consonância com a outra, uma e outra declaram o mistério.”

Nesse exemplo, Tesouro encara como agudeza/metáfora o que vimos ser o método de interpretação figural, *allegoria in factis*, dos Padres da Igreja medieval. Tesouro explica a agudeza:

Que coisa é o cego no Evangelho, senão Adão impenitente? Um é a figura, o outro é o figurado, e ambos têm a necessidade da luz. Um foi curado pelo Pai Eterno, o outro pelo Verbo Eterno; ambos foram curados com a mesma arte espagírica. Que faz Cristo quando coloca o barro nos olhos do cego? Certamente, o que com o fato faz o mesmo, que o Pai fez, dizendo a Adão, *Pulvis es*. Que faz o Pai eterno quando com as palavras representa a Adão o pó de seu cadáver? Sem dúvida, colocar ante os olhos o barro de que foi feito. Uma e outra *são agudíssimas hipotiposes*⁵⁶, para fazer ver a Adão e ao Cego, a morte distante, vizinha. (2000, p. 521, Tradução nossa).

Fica evidente neste exemplo que, para Tesouro, o método de interpretação dos Padres da Igreja medieval é um tipo de agudeza, a divina, formada por um tipo de metáfora.

No **desenlace** do conceito predicável formado por metáfora de *hipérbole*, Tesouro usa o “que disseram os Poetas” sobre Atlante, “alegoria do Espírito Santo”, para declarar que o sentido hiperbólico [uma só gota de sangue que suou Cristo no Horto, por virtude da união com o Verbo Eterno, seria

⁵⁶ O destaque é meu.

bastante para a redenção do mundo] contém um sentido próprio, repetindo, assim, a dicotomia *figura e preenchimento*; nos conceitos predicáveis formados por metáfora de *laconismo*, a **dificuldade** pode ser desenvolvida com frases que significam “mais do que explica a voz”: como os motes espartanos, os misteriosos hieróglifos dos egípcios, *sinthemas* de Pitágoras, ditos proverbiais, que são largas sentenças em uma palavra; por fim, também nos conceitos predicáveis formados por metáforas de *oposição* e de *engano* encontraremos exemplos similares de construção dessas metáforas nos autos sacramentais, mas não há necessidade de reproduzi-las aqui.

Dessa forma, notamos que há questões extrínsecas e intrínsecas que ligam o conceito predicável ao auto sacramental. É notável que Tesauro atribua o desenvolvimento desses conceitos “aos engenhos espanhóis naturalmente agudos e perspicacíssimos nas doutrinas escolásticas”; também é interessante o fato de agradarem porque simplificam a doutrina difícil para os não doutos, elevam o que é simples e plano, dão “pasto” aos pequenos e aos grandes, aos nobres e aos plebeus, como, vimos (capítulo 2), a representação de um auto o faz; os conceitos predicáveis ensinam deleitando e deleitam ensinando, ajustam-se ao gênero demonstrativo, que compreende o estilo doutrinal (logo veremos, nas análises que faremos dos autos, que o gênero demonstrativo é o predominante nas representações teatrais da Eucaristia e o estilo é o *temperado*, que deleita e ensina). Os conceitos predicáveis podem usar as fábulas para ensinar a verdade (Calderón usa mitos).

Indo além dos aspectos extrínsecos, das definições e dos exemplos pontuais de personagens, passagens, ornamentos em que podemos observar, nos autos sacramentais, os procedimentos descritos por Tesauro, poderemos estabelecer outras aproximações entre os autos e os sermões fundados em conceito predicável.

Como se sabe o **tema** de um auto sacramental é sempre o mesmo, qual seja, a apresentação do sacramento da Eucaristia/ Redenção. Veremos que nos dois autos que analisaremos, o tema é colocado em cena, tendo como referência passagens das Escrituras: os episódios da criação, tentação e pecado original, que estão no Gênesis 1, 1 – 30 e 3, 1-24, e a Ressurreição (do caminho da cruz à Ressurreição), descrita pelos evangelistas, Mateus, 27, 27 – 66 e 28, 1- 20; Marcos 15, 16 – 47 e 16, 1-19; Lucas 23, 26 – 56 e 24, 1 – 50; João 19, 17 – 42 e 20, 1 -30. Apresentar o tema da Eucaristia relacionando Gênesis e Novo Testamento está em acordo com o que estabelece a sessão XIII, de 11/10/1551, do Concílio de Trento:

Ni se le debe tributar menos adoración con el pretexto de que fue instituído por Cristo nuestro señor para recibirlo; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios de quién el Padre Eterno, introduciéndole en el mundo, dice: Adórenle todos los Angeles de Dios, el mismo a quién los Magos postrados adoraron; y quién finalmente, según el testimonio de la Escritura, fue adorado por los Apóstoles en Galilea. (Concílio de Trento, sessão 11/10/1551).

O **argumento engenhoso**, que é tirado da passagem das Escrituras que à primeira vista pareça de difícil, ou absurda, de inepta ou contraditória compreensão, no auto sacramental, é tirado das letras humanas, da narração adaptada dos mitos de Orfeu e de Andrômeda e Perseu. Assim, o argumento engenhoso é fundado em uma metáfora de proporção, em que Orfeu/ Perseu é figura de Deus/ Cristo; Natureza Humana/ Andrômeda é figura de Adão; a Inveja/ Medusa é figura da serpente etc. A metáfora de proporção é formadora de um sentido *alegórico*, se interpretarmos o auto como uma representação que coloca em cena a elevação da mente piedosa ao céu; é formadora de um sentido *tropológico* se a

representação for vista como a vitória da virtude sobre o mal; é formadora de um sentido *anagógico* se for interpretada como a ascensão de Cristo.

“A expectativa que ensine algo novo e curioso”, a **dificuldade**, pode corresponder, no auto, ao momento em que os personagens demoníacos tramam vingarem-se da natureza humana. O **desenlace**, que é a “solução dos enigmas apresentados”, “momento em que os vulgos entendem e os doutos se alegram”, no auto sacramental, pode corresponder à elucidação das alegorias pelos personagens que ensinam o que é figurado e o que é verdadeiro, ensinam como ver a metáfora das letras humanas e a verdade das letras divinas. A **aplicação**, que dá nova ênfase ao que está sendo apresentado, aproximando-se coisas que pareciam distantes, começa, no auto, na Redenção, onde ocorre a luta de Cristo contra os personagens demoníacos (“cena de ultrajes” e “Ressurreição”, do Novo Testamento). É o momento em que no drama aparece a harmonia entre os dois Testamentos.

Gracián, no já citado discurso LIX “*De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa*”, não deixa dúvidas de que a “engenhosa aplicação” foi uma agudeza adotada por Calderón. O jesuíta aragonês mostra ainda que

el sapientísimo Clemente Alejandrino, basta decir que fue maestro de Orígenes, acomoda a Cristo Señor nuestro en la cruz, la antigua fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lira atraía los montes, paraba los ríos, arrancaba los árboles suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel señor, que teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan Dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las cosas: Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum. (1998, vol. II, p. 221).

O último procedimento indicado por Tesouro, a comprovação do tema por alguma **autoridade**, está presente na cena final dos autos: em *El divino Orfeo*, a comprovação da restituição da graça pelo sacramento da Eucaristia vem pelo argumento da excelência desse sacramento, afirmado pela sessão XIII de 11/10/1551, do Concílio de Trento; em *Andrómeda y Perseo*, a comprovação vem pelas metáforas da Eucaristia, criadas por Calderón, a partir de personagens e passagens do Velho Testamento.

Calderón alude com frequência às fontes de que lança mão. Há inúmeras citações e referências bíblicas nos autos sacramentais. O autor madrilenho cita frequentemente os Padres da Patrística, da Escolástica; parece conhecer profundamente a obra de Santo Agostinho. Vemos ainda que os textos calderonianos apresentam elementos do neoplatonismo, do alegorismo estóico, da teologia mística, do hermetismo, da alegoria literária medieval, da retórica eclesiástica, da ascética da Contra-Reforma, da literatura emblemática quinhentista e seiscentista, da iconologia, da música, do teatro alegórico do século XVI... etc⁵⁷. Já A. Cilveti indica que Calderón usa com frequência obras dos principais comentadores de sua época (Jerónimo Lauretus, Francisco de Ávila, Diego de Baeza; usa também obras como os *Comentarii* de Cornélio a Lapide, como as específicas de Villalpando sobre *Ezequiel* e Alcázar sobre o *Apocalipsis*, para a criação do auto *El nuevo palacio del Retiro*⁵⁸).

Gracián mostra a importância de aplicar a “douta erudição”. Afirma que “os discursos, se não se

⁵⁷ Cf. Regalado, Antonio., Calderón. Los Orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, Barcelona: Destino, 1995, vol I, p. 21

⁵⁸ Cf. Arellano, I., Estructuras dramáticas e alegóricas en los autos de Calderón. Zaragoza: Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 2001, p.

favorecem da erudição, são secos estéreis e enjoam. Quando concorrem o realçado do assunto, a agudeza da invenção e a variedade da escolhida erudição fazem um todo muito perfeito e aceito.” Quanto às fontes da “noticiosa erudição”, “de onde hão de acudir o gosto e o engenho, para ilustrar seus assuntos”, elas são muitas e diferentes.

Quanto ao uso das metáforas/alegorias formadoras de sentidos literal, alegórico, tropológico e anagógico, vemos que Calderón utiliza em seus autos *allegoria in factis* e a *allegoria in verbis*. O uso e adaptação dos textos míticos para contar a história da Criação/ Redenção na festa do *Corpus*, está em acordo com o movimento de releituras de obras pagãs, nos séculos XVI e XVII, que trata a alegoria como um dispositivo de invenção. Calderón, nos autos mitológicos, desloca para um texto de ficção a representação dos princípios interpretativos do Cristianismo, pondo-os em cena, como as análises no próximo capítulo tentarão comprovar. Para pôr em cena a alegoria factual, dois fatos, resultado da vontade divina, dentro do contexto da salvação, o Gênesis (Velho Testamento) e Ressurreição (Novo Testamento), são articulados e representados, como se um fosse desdobramento do outro. Já comentamos que Frei Luis de Granada quando explica os gêneros de sermões, em particular ordem e razão da disposição, aponta que o terceiro gênero de narração é o que serve à alegoria e aos místicos sentidos das Escrituras. Já para pôr em cena a alegoria verbal, basta observar o que cada personagem fictício simboliza: Orfeu/ Perseu são figura de Deus/ Cristo; a Inveja/ Medusa figuram a serpente; Natureza Humana/ Andrômeda figuram Adão; e os outros personagens alegóricos: os Dias, Música, Virtudes, Elementos etc.

Segundo frei Luis de Granada, o público para o pregador é o povo, que se há de ganhar com longas orações, para aterrâ-lo e comovê-lo não só com os silogismos, mas com os afetos. O público do auto, já comentamos, também é o povo. Os personagens antitéticos colocados em cena argumentam entre eles questões doutrinárias que revelam o profundo conhecimento de Calderón das santas escrituras e dos Padres da Igreja medieval. Nas falas dos personagens, ouvimos argumentos de pessoa, etimologia dos nomes; ouvimos discursos amplificados, com descrições das coisas; verificamos o uso dos mais variados tropos em versos metrificadas que deleitam, enfim, vemos colocados em cena vários dos modos de pregar indicados na *Rhetórica eclesiástica*.

O estilo dos Autos Sacramentais

Já que nesta tese estamos analisando o *sermão posto em verso*, é mais plausível tomar por referência as questões de *estilo* propostas em textos como *De doctrina christiana* e em tratados de retórica que regulam a *oratória eclesiástica*. No entanto, sabemos que as principais idéias sobre o estilo são oriundas das obras de Aristóteles, de Cícero e de Quintiliano.

Na *Retórica* de Aristóteles (ap. 384 – 322 a. C.), encontramos que há três gêneros básicos de discurso: o **deliberativo**, que aconselha ou desaconselha, que trata do que é útil e prejudicial e incide sobre o futuro; o **judiciário**, que acusa ou defende, relacionado a ações que ocorreram no passado; o **epidítico**, que elogia ou censura, que louva ou vitupera ações, pessoas, incidindo sobre o presente. Cada gênero tem suas premissas, seus sinais, suas verossimilhanças. No livro I da *Retórica*, vemos o que se presta melhor a cada um: a *amplificação* presta-se melhor aos discursos epidíticos, porque nela o orador toma o fato por admitido e só lhe resta revesti-lo de grandeza e de beleza; os *exemplos* acomodam-se mais ao gênero deliberativo, pois nos servimos das conjeturas tomadas no passado para nos pronunciarmos sobre o porvir. As prescrições são necessárias, porque fornecem as tópicos da invenção, a disposição provável, os limites da ação e as regras de imitação dos discursos.

Em Cícero, observamos os critérios de adequação (*decoro*) dos três gêneros de discurso, determinando três tipos de estilos de elocução: o estilo *simples* (ou humilde), o estilo *temperado* (ou médio) e o estilo *sublime* (ou alto). O orador tem de falar de uma maneira que prove (em virtude de uma necessidade), que agrade (em virtude da beleza) e que convença (em virtude da vitória). Assim, temos um estilo correspondente a cada função retórica: para provar (*docere*), o estilo é simples; para deleitar (*delectare*), o estilo é temperado; para convencer (*movere*), o estilo é sublime.

No *Orator* (46 a. C.), Cícero descreve cada um desses estilos. O estilo simples é pouco ornamentado. Seu modelo é a linguagem usual. O orador que o usa se preocupa mais com a matéria do que com as palavras. Mesmo sendo elegante, não deve ousar na criação de palavras e deve ser discreto e parco na criação de metáforas, que são permitidas em nome do ensino, não do artifício. Não é conveniente num discurso simples criar metáforas tomando como base uma relação remota. Este estilo ensina e prova, demonstrando e expondo com clareza, de maneira sóbria e apertada, não com amplitude. O estilo *temperado* (ou médio), limítrofe entre o estilo simples e o sublime, aceita todas as figuras retóricas. Nesse estilo, teorias amplas e eruditas são desenvolvidas com ornamentos graciosos, muitas metáforas continuadas (*alegorias*) e placidez. O estilo *sublime* (ou alto) é abundante, grave, ornamentado, comovente e convincente. É o estilo em que se encontra mais força, cuja elegância e abundância de palavra causam admiração nas pessoas. Cícero coloca-o em primeiro lugar, mas o orador que o adota deve saber moderar sua abundância, mesclando-a com os outros dois estilos. Aquele que souber mesclar os três estilos, ou seja, o que for capaz de dizer coisas simples com simplicidade, coisas elevadas com força, coisas intermediárias com tom médio, este, para Cícero, será o orador perfeito.

Santo Agostinho, no *De doctrina christiana*, afirma que os oradores eclesiásticos devem perseguir três objetivos: *instruir*, *agradar* e *convencer*. “O primeiro objetivo, a necessidade de instruir, relaciona-se com as idéias a serem expostas; os dois outros, deleitar e convencer, com a maneira que as expomos” (2002, p.233). Para que o discurso tenha êxito, o que importa é a maneira de dizer, pois a

única finalidade da “grande eloquência” é tocar o espírito dos ouvintes, para “que se determinem a cumprir o que já sabem ser seu dever.” (Idem, p.234).

Agostinho não tem dúvida de que *instruir* (que é uma necessidade) é o principal objetivo de todo discurso. Citando Cícero (“ser eloquente é poder tratar assuntos menores em estilo simples; assuntos médios em estilo temperado e grandes assuntos em estilo sublime” (Cic. *De Oratore*, 29, 10s)), relaciona os três objetivos (*intruir, agradar, convencer*) aos três tipos de estilo. No entanto, deixa claro que as idéias do retor latino não eram adequadas à Igreja. Diferentemente do orador comum, o orador sacro só trata de assuntos graves. Isso não significa que deva usar sempre o estilo sublime. Este será usado somente quando for preciso impelir à ação os ouvintes que não querem fazer o que é necessário.

O melhor, também para Santo Agostinho, é variar os estilos. Ele justifica: o emprego prolongado de um único estilo retém menos a atenção do ouvinte. Às vezes, a respeito de uma questão importante, o orador deve empregar o estilo simples para ensinar, o estilo temperado para enaltecer, e o sublime para fazer voltar à verdade um espírito desviado. Pode haver, em alguns casos, transição de um gênero de estilo a outro, o que fará com que o discurso se desenvolva com mais arte. Mas, mesmo mesclando os estilos, o discurso tomará unicamente **o nome do gênero dominante**. Vale lembrar que, na descrição dos conceitos predicáveis, Tesouro afirma que o orador deve escolher um dos três gêneros de discurso (epidítico, deliberativo, judiciário). Assim, mesmo que as variações sejam frequentes, sempre haverá um **gênero** e um **estilo** predominante nos discursos.

Santo Agostinho prescreve ainda: todas as vezes que louvamos ou censuramos, que queremos agradar aos espíritos, sem que haja necessidade de convencê-los, deve-se recorrer ao estilo **temperado**. Assim, esse estilo deverá ser empregado com sabedoria e sem ostentação dos ornamentos, não só para agradar ao ouvinte, mas para levá-lo de preferência ao bem que se deseja persuadir. Quando surge uma questão a ser resolvida, o estilo simples é o mais apropriado. Também quando certos pormenores que poderiam ser tratados com arte não o são, mas, ao contrário, são desenvolvidos bem simplesmente, servirão para realçar o brilho e a riqueza dos ornamentos empregados em outra passagem no estilo temperado. Já o uso do estilo sublime leva a audiência a cerrar a garganta e a derramar lágrimas, pois seu tom é de paixão prodigiosa. Para reunir sabedoria e eloquência, o orador deve fazer-se escutar com *atenção, com prazer e com docilidade*. Essas três qualidades devem estar presentes ao mesmo tempo em cada um dos três estilos. Não queremos, afirma Agostinho, que a audiência se aborreça com o que dizemos em estilo simples. Também, desejamos ser escutados não somente com o entendimento, mas também com prazer.

O valor do **estilo temperado** reside na sabedoria de o orador revestir convenientemente seu discurso de ornamentos. Quando o orador eclesiástico usa esse estilo, não procura unicamente agradar, como faz a eloquência temperada dos oradores profanos, mas procura se fazer escutar com docilidade, a inspirar o ouvinte do apelo sincero e irremovível para as coisas que louva, e afastá-lo com horror daquelas que condena. Também não deixa que falte a *clareza*, pois sem ela não será escutado com prazer. Nesse gênero de estilo que consiste principalmente em agradar, o orador deve fazê-lo de modo a reunir as três qualidades: ser claro, agradável e persuasivo para os seus ouvintes.

Para Tesouro, a arte dos oradores evangélicos também consiste em saber mesclar, mas mesclar o fácil com o difícil, para que, em um povo em que se misturam letrados e iletrados, os primeiros não sintam “náusea”, e os segundos não sintam “enfado”, por não entender. Esta mistura é chamada por

Tesauro de “a verdadeira *persuasão popular*”. Partindo sempre da idéia de *agudeza*, subdivide da maneira que se segue os três gêneros de persuasão:

*Conchiudo adunque il Fine universale di tutte le Argutezze, como de tutti gli altri Entimemi, essere il PERSVADERE: ilqual si sottodivide ne' ter Generi di Persuasione: cioè: Lodando, Consigliando, scusando, e' suoi contrari. Et à questi si riducono tutte le Persuasione private & publiche, come habbiam detto.*⁵⁹ (1670, p. 543)

Qualquer perfeita agudeza, sendo uma oração persuasiva, necessariamente reduz-se a algum dos três gêneros da causa: *demonstrativo*, *deliberativo* e *judicial*. Desses, afirma Tesauro, o gênero *demonstrativo* usa “todos os tesouros da eloquência, inclusive as orações deliberativas e judiciais, de tal sorte que o ouvinte, como sabiamente avisa nosso autor⁶⁰, não seja como um juiz no fórum, nem como conselheiro no Conselho, senão como quem espera a eloquência em um teatro.” (1670, p. 555, Tradução nossa).

O gênero demonstrativo compreende, segundo Tesauro, toda sorte de matéria, mesmo escolástica, vestindo-se de figuras retóricas, coisas escolásticas, que podem compor símbolos engenhosos. Com imagens monstruosas, ou fabulosas, é possível explicar as virtudes das constelações celestes, ou a força dos elementos, ou semelhantes coisas naturais e abstratas. Desta sorte Homero, sob as figuras de *Júpiter*, *Juno*, *Netuno*, e *Plutão*, significou a luta dos elementos. Hesíodo e Apolodoro ensinaram com as Fábulas a ciência moral; e na Mitologia não há Fábula alguma, que igualmente não aluda às coisas naturais e humanas.

Ainda para Tesauro, o gênero *demonstrativo* abraça igualmente o *escolástico* e o *doutrinal*, enquanto o adorna de figuras retóricas, abraça igualmente os símbolos, muito usados para ensinar coisas doutriniais e especulativas. Para o retor de Turim, o gênero demonstrativo é o mais ajustado à idéia de conceito predicável.

Na *Retórica eclesiástica*, Frei Luís de Granada indica que o modo de predicar no gênero demonstrativo é próprio para as festas e os louvores dos Santos. Prega-se usando este gênero para fazer que nossa vida se arrume e se conforme à vida dos Santos. O pregador que usa esse gênero quer

hacer ver el admirable poder del Espíritu Divino, que a hombres por su naturaleza frágiles, enfermos, concebidos en pecado, e inclinados a lo malo, de tal manera los transformó, que los hizo casi iguales a los Ángeles, y superiores al mundo. En este género los Rhetóricos forman el Elógio por todas las circunstancias de las personas (...), mencionando y amplificando la estirpe, padres, patria, dotes de naturaleza, crianza, fortuna, estudios, dichos, hechos, y otras cosas de este género.(1793, p. 234).

Nesse gênero, conforme Frei Luís, os pregadores cristãos ordinariamente só se referem aos fatos e aos ditos insígnies que são amplificados para “*exitar a los oyentes a la imitación de ellos*” e declarar a infinita bondade de Deus, sua inestimável caridade para com os seus, seu paternal cuidado e providência.

⁵⁹ Cf. *Il Cannocchiale*, p. 543. [Concluo que o fim universal da agudeza, como de todos os outros entimemas, é o PERSUADIR, que se subdivide em três gêneros de persuasão: louvando, aconselhando e escusando, e seus contrários. A estes se reduzem todas as persuasões privadas e públicas] (Tradução nossa).

⁶⁰ Tesauro está se referindo a Aristóteles, que na *Retórica* afirma que o ouvinte é forçosamente ou espectador ou alguém que julga. Cf. *Retórica*, Livro I, 1358b, 3-5.

Gracián, por sua vez, afirma que os *conceitos* são a vida do estilo; o realçado do estilo e o elevado do conceito fazem a obra perfeita. A escolha e o uso objetivo de um estilo é regido pela idéia de adequação (*decoro*): “o que é nascido para um epigrama, não é decente para um sermão”; “não se devem embaralhar as crises e ponderações de um grave historiador com os encarecimentos e paronomásias de um poeta”; “nem merece ser assunto principal de um sermão o conceito que é brilhante para um soneto”; etc. Já a narração “nua” é como o “cantochoão”: sobre ele se lança depois o agradável artificioso contraponto. Todos os estilos hão de ter alma conceituosa, participando do engenho sua imortalidade. “Não há autor dos célebres que não tenha uma especial eminência de agudeza.”

Para Gracián, os estilos podem ser *natural* e *artificial*. O primeiro é “liso”, sem afetação, próprio, casto e polido, eficaz para persuadir e, assim, muito próprio de oradores; é substancial, verdadeiro, mais apto para dar-nos a entender. O segundo é estilo culto, isto é, estilo afetado, que tem em mira apenas a colocação das palavras, no polimento material delas sem alma de agudeza, usando opostos e diferentes. Mas o estilo natural tem suas gradações: um tipo mais realçado do que outro, ou por mais erudição ou por mais gravidez de agudeza e também por mais eloquência natural. Há um estilo médio [alinhado] entre o natural e o culto [elegante], que nem de todo se descuida e nem de todo se eleva, de frase substancial e cheia, tem mais de engenho do que de juízo.

Os aspectos sobre o estilo apresentados são suficientes para tentarmos entender o estilo dos autos sacramentais, representações com características tão próprias. Pela necessidade que tinham de edificar e fortificar o zelo nos princípios e glorificar a fé, pela circunstância de serem encenados em uma ocasião de festa, para um público heterogêneo formado por gente de letras e iletrados, por apresentar matéria escolástica (sempre alta), vestindo-a de figuras retóricas, por apresentar metáforas continuadas engenhosamente construídas, o gênero predominante é o **demonstrativo**, e o estilo predominante é o **temperado** (médio). Os autos são colocados em cena para cumprir as três funções retóricas: *docere*, *delectare* e *movere*, mas com o predomínio do *delectare*, função própria dos discursos temperados. Nestes *sermões em versos*, o tema da Eucaristia é revestido de grandeza e de beleza. Retoricamente pensados, além de ensinar quadros vivos da história da Bíblia, levam a audiência, com docilidade, ao fim que se deseja persuadir, a excelência do sacramento da eucaristia, a restituição do estado primordial do homem pela Redenção. As metáforas/ agudezas, versos em métrica variada (*silva*, *romances*, *redondilhas*), as explicações etimológicas dos nomes dos personagens, as amplificações, as descrições, os tropos são os artifícios aplicados à produção dos efeitos que expandem as verdades da fé cristã, para o destinatário vulgar que se deixa levar pelo prazer dos efeitos da representação e para o destinatário discreto que sente prazer em perceber os efeitos e a técnica aplicada para produzi-los.

O auto sacramental pertence ao gênero demonstrativo e tem um estilo temperado, pois é formado por um argumento conceituoso, é discurso claro, ornamentado, que procura agradar e inspirar o ouvinte ao apelo sincero e irremovível para as coisas que louva, e afastá-lo com horror daquelas que condena.

Psiquis y Cupido (1640), *El Sacro Parnaso* (1659); *El divino Orfeo* (1663), *El verdadero Dios Pan* (1670), *El laberinto del mundo* (1677), *Andrómeda y Perseo* (1680) são os principais autos mitológicos de Calderón. Apresentaremos a análise dos dois destacados. Com ela, será possível observar como Calderón põe em cena todos os aspectos que foram abordados acima.

Em *El divino Orfeo* e em *Andrómeda y Perseo*, tentaremos observar como se dá a construção plástica e poética da encenação, como são apresentados e representados os acontecimentos que, para os

autores e padres cristãos, foram escritos desde sempre por Deus no mundo, nas escrituras sagradas, o Novo e o Velho Testamento. Na análise retórica que se seguirá, veremos, por que os autos são *sermones puestos en verso, en idea representable cuestiones de la Sacra Teología*.

Capítulo 04

Análises de dois autos mitológicos

Segundo Ficino: “... quando uma cítara soa, não lhe faz eco uma outra? e o que lhe permite sentir assim o efeito da primeira senão a posição e a analogia da figura?”
(André Chastel Marsile Ficini et l’art. Geneve, Droz & Lille, Giard, 1954)

Os dois autos sacramentais que serão analisados a seguir são classificados como autos mitológicos. Foram escritos depois de 1647⁶¹, ano chave que marca duas etapas na produção sacramental de Calderón. Os autos escritos antes de 1647 utilizavam dois “carros”, para a representação; os que foram escritos a partir dessa data utilizavam quatro “carros”⁶². Esse dado mostra que os autos sacramentais, ao longo do século XVII, ganharam complexidade e importância.

Calderón de la Barca escreve duas versões de *El divino Orfeo*. É o texto datado de 1663 que analisaremos neste trabalho. Há certa controvérsia quanto à versão que não está datada. Parte da crítica crê que o texto sem data é posterior a 1663. Parte crê que é anterior. Acredito que Angel Valbuena Prat tenha razão quando afirma, na nota preliminar que escreve para as duas versões, que, comparadas, a de 1663 não se parece com os autos da primeira época. Realmente, basta confrontar a versão sem data de *El divino Orfeo* com os autos como *La Iglesia sitiada*, *El divino Jasón*, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, obras escritas antes de 1630, para perceber as semelhanças entre elas. O texto de 1663 é mais engenhoso, tem mais personagens e linguagem mais aguda.

As duas versões de *El divino Orfeo* têm como ponto de partida o mito de Orfeu. Nos dois textos, exatamente como nos outros autos mitológicos, o tema é o mesmo: a Eucaristia/ Redenção da Natureza Humana das trevas. Tanto na primeira versão (sem data) como na segunda, há, no final, a garantia da salvação nos Sacramentos, na “nave da Vida”, sob o Pão e o Vinho, pela Hóstia e pelo Cálice. As duas versões começam com a queda adâmica, tal qual é descrita no *Gênesis* (“por un hombre entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte”⁶³), e celebram o sacramento da Eucaristia. Segundo o Concílio tridentino, a criação do homem e a sua queda são os acontecimentos que antecedem o culto eucarístico, que foi instituído por Cristo na última ceia, depois de haver bendito o pão e o vinho. Vimos, no capítulo anterior, que a *allegoria in factis* é construída tomando os acontecimentos que vêm antes como signos premonitórios que passam a significar com a conclusão do fato que vem depois. Os dois fatos, resultado da vontade divina, dentro do contexto da salvação, são apresentados na encenação dos autos sacramentais que analisaremos.

Contudo, como o ponto de partida dos autos mitológicos é a narrativa mítica, podemos afirmar

⁶¹ Com a morte do príncipe Baltasar Carlos em 1646, os teatros estavam fechados por respeito ao luto real. A princípios de 1647, ainda que não fosse a época do Corpus, algumas companhias decidiram representar os autos sacramentais, a única forma dramática autorizada em função do luto nacional, para aproveitar os teatros desocupados. Foi a primeira vez que os autos foram representados em teatros profanos. Conforme Wardropper, esse experimento fracassou, já que no dia do Corpus, os autos voltaram a ser encenados nos carros, à maneira tradicional.

⁶² Segundo o Dicionário de autoridades: “Carros de autos. Se llamaban los que se hacían antes mui altos y adornados de lienzo y cartones, dentro de los cuales iban los representantes, y tirados por bueyes llegavan a los tablados que estaban hechos en el Palacio, en la Villa y otras partes, y formaban un teatro en que se representaban los autos sacramentales.”

⁶³ Cf. Sessão V, celebrada em 17 de junho de 1546, decreto sobre o pecado original.

que Calderón representa metaforicamente ou ficcionalmente os princípios da alegoria factual dos textos da doutrina católica. Calderón, seguindo uma tendência das letras seiscentistas, *cristianiza* as figuras mitológicas, para pôr em cena os princípios interpretativos do Cristianismo. É bem verdade que desde os primeiros séculos do cristianismo, a figura mítica de Orfeu já havia aparecido como símbolo de Cristo. No século III a.C., mediante a ficção de um *testamento*, Orfeu aparece como defensor do monoteísmo. Esse texto, que foi reproduzido por Justino, é parte de uma série de testemunhos da antiguidade pagã que demonstra ter adotado a idéia do Deus revelado.⁶⁴

No *Protréptico* de Clemente de Alexandria, as figuras de Cristo e Orfeu aparecem contrastantes. Orfeu não é um porta-voz das doutrinas judaico-cristãs, mas um personagem negativo que levou os homens à escravidão dos demônios por seus ensinamentos.⁶⁵ Segundo H. Flasche, a doutrina de Clemente de Alexandria foi minuciosamente interpretada por teólogos espanhóis do Século de Ouro. A sabedoria grega, ainda segundo Flasche, significava para Clemente outro Antigo Testamento. Mas o Verbo de Deus superava amplamente a figura mítica: enquanto esta precisava da lira para interpretar sua canção, Deus utilizava o homem e todo o universo.

Conforme Enrique Duarte, apenas no século XII, a identificação entre Cristo e Orfeu será plena. No *Ovide Moralisé*, escrito, provavelmente, por um franciscano no final do século XIII, encontramos uma passagem em que pela primeira vez Eurídice é identificada à Eva e Orfeu a Cristo, pela descida aos infernos. Também no *Ovidius moralizatus* de Bersuire, Orfeu é identificado com Cristo.

No século XVII, a identificação chega ao apogeu. Em 1640, os jesuítas, para celebrar o centenário da fundação da Companhia, publicaram um livro intitulado *Imago primi saeculi societatis Iesu a Provincia Flandro*, em que constava um anagrama que mostrava a CITHARA IESU transformada em EUCHARISTIA, como acontece na loa de *El divino Orfeo* (1663). A representação mostra Orfeu com uma espécie de alaúde, tirando Eurídice da boca do inferno. Cêrberos, contempla o casal que abandona o lugar. O emblema mostra um mito totalmente cristianizado, pois Orfeu consegue definitivamente liberar a sua amada. Ainda no século XVII, no discurso LIX do livro (segunda edição) de *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián, citando Clemente de Alexandria, adverte que o verdadeiro Orfeu é aquele que “*teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan Dulce y suave armonía que atrajo a si todas las cosas: Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum.*” A metáfora “*clavijas de los duros clavos*” é utilizada por Calderón nos versos 1092, 1100 e 1123 de *El divino Orfeo* (1663).

Assim, Calderón via a mitologia como um eco imperfeito, mas não distorcido da Revelação divina⁶⁶. Daí porque os autos mitológicos apresentam, unida à fábula, a história da natureza humana segundo a teologia: criação, queda e restauração⁶⁷. A figura de Orfeu é análoga à figura do rei Davi que entre suas ovelhas tocava harpa; os animais selvagens que dormem aos pés de Orfeu são análogos ao cordeiro e ao lobo que descansavam, junto ao profeta Isaías. A cristianização do mito de Orfeu para comemorar o dogma da Eucaristia é resultado da combinação entre a alegoria construtiva ou retórica dos poetas (*in verbis*) e a alegoria interpretativa ou hermenêutica dos teólogos.

⁶⁴ Segundo Enrique Duarte, para Justino e outros apologistas cristãos, Orfeu havia aprendido todas as verdades no Egito, como discípulo de Moisés; mas depois havia se esquecido os ensinamentos divinos e perverteu a verdade, predicando a existência de uma multidão de deuses. Antes de morrer, decide dar testemunho dessa verdade. Cf. *El divino Orfeo*, ed. Reichenberger, p. 16

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18

⁶⁶ Cf. A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, p. 413

⁶⁷ Cf. Prólogo das Obras Completas de Valbuena Prat, p. 33

Em Androméda y Perseo podemos observar a mesma analogia. É um auto do final da vida de Calderón (1680) que reúne perfeita estrutura cênica e também preciso sentido doutrinal. Recorre, segundo Valbuena Prat, a um duplo motivo: a conversão em auto de uma comédia [Fortunas de Andrômeda y Perseo] e a utilização de cenas e versos de obras alegóricas mais antigas, sobretudo El pintor de su deshonra. Da mesma forma que em El divino Orfeo, o mito de Perseu também vem cristianizado. Perseu é metáfora de Deus/ Cristo, é figura alegórica de dois sentidos próprios, de dois acontecimentos da teologia cristã: a queda adâmica e a Redenção. Da mesma forma que em El divino Orfeo, Velho e Novo Testamentos estão sobrepostos e representados ficcionalmente por um mito pagão.

Miticamente Perseu é filho de Zeus e Danae. Zeus fecunda-a tomando a forma de uma chuva de ouro. A nuvem, caindo do céu sob a forma de chuva e fecundando a terra, é símbolo do espírito e pode ser analogado ao milagre do nascimento de Cristo. Andrômeda, assim como Eurídice, é a natureza humana, que vai ser redimida. O mistério da Eucaristia vai ser celebrado representado pelas núpcias entre Perseu e Andrômeda. Mas com Perseu ferido de morte, para que se cumpram as bodas, ele deverá assumir outra forma na terra: “graças a quem morrendo, venceu pecado culpa e morte”, o divino Perseu, o “segundo David”, transforma-se no antídoto contra o pecado e a morte.

A cristianização de alguns mitos é um processo que produz metáforas de semelhança por proporção. A correspondência congruente entre “letras humanas” e “letras divinas” é um procedimento de criação de metáforas de proporção: o “tipo” de filiação divina e simbólica de Perseu é semelhante à filiação de Cristo, no mito cristão; Orfeu, semelhante a Cristo, é o cantor por excelência da vida e de seu sentido; Andrômeda, na narrativa mítica, encontra-se ligada à terra (aos desejos terrestres), está destinada a tornar-se vítima do monstro marinho (a perversão)⁶⁸ semelhante à fragilidade da natureza humana, que dá preferência ao fruto proibido, o fruto do bem e do mal, em lugar de atender ao apelo do espírito; Eurídice, vítima de uma serpente que a mordeu, quando fugia de Aristeu, que tentou violentá-la, tem semelhança proporcional à natureza humana, pervertida pela ação da serpente. As duas fábulas têm matéria para ser adaptada alegoricamente: Perseu/ Orfeu/ Cristo; Andrômeda/ Eurídice/ a natureza humana; Medusa/ Aristeu/ demônio etc.

É possível perceber que *El divino Orfeo* e *Andrômeda y Perseo* têm muitas semelhanças, que podem também ser observadas em outros autos escritos, sobretudo depois de 1647. Dom Pedro Calderón de la Barca recebeu uma educação cortesã. Segundo Pfandl, Calderón possuía um engenho agudo e encarnava o *ethos* do perfeito cortesão, como Baltasar Gracián o desenha em *Agudeza y Arte de ingenio* e *Oráculo Manual*. Nobre de nascimento, dedicado desde sua juventude por influência do avô ao universo eclesiástico, estudou nos Jesuítas de Madri e, depois, nas Universidades de Alcalá e Salamanca. Em 1636, entrou na Ordem de Santiago, mas ficou sem receber a consagração sacerdotal definitiva até os 51 anos. Entre 1653 e 1663 foi capelão da famosa Capela de los Reyes Nuevos, da catedral de Toledo. Depois, tornou-se capelão honorário da corte. Calderón, como capelão, teve formação jesuítica, o que significava sólida erudição teológica; como poeta e cortesão, sempre desfrutou dos benefícios da corte espanhola.

O resumo biográfico acima ajuda-nos a compreender melhor alguns aspectos dos autos calderonianos que serão desenvolvidos mais adiante. É lugar comum da crítica a afirmação que há nesses textos um aprofundamento teológico que não encontramos em outros autores contemporâneos

⁶⁸ Cf. Paul Diel. O simbolismo na mitologia grega. p. 93

que também escreviam dramas religiosos. Os difíceis temas teológicos da doutrina cristã, na obra de Calderón, aparecem em meio a metáforas de todos os tipos, em meio a explicações etimológicas agudas e a outras agudezas, e são dirigidos à gente letrada e iletrada. Seguramente, os vestígios da educação cortesã incidem no uso da função *delectare*, que parece estar mais presente nos últimos autos.

Os autos escritos antes de 1647 têm menos agudezas. Eles apresentam a doutrina de modo quase literal. Ainda que usem o mesmo processo de cristianização dos mitos, a presença das “letras humanas” nesses autos não é agudamente justificada, os personagens discutem as questões teológicas sem divertir o público, os tipos graciosos, como o Prazer e o Livre Arbítrio (personagens importantes nos autos que analisaremos), têm mínima participação nas tramas. Calderón, nos 30 anos finais de sua vida, coloca em cena as questões doutrinárias, mas permeadas de agudezas e engenhosidades.

Vale lembrar que as Sessões do Concílio tridentino, determinaram que o venerável sacramento da Eucaristia deveria ser celebrado com festas e solenidade, com procissões honoríficas pelas ruas e lugares públicos, para que os cristãos pudessem homenagear com singulares e magníficas demonstrações de gratidão e memória, o Dono e o Redentor de todos, por tão inefável divino benefício, em que se representam seus triunfos e vitória sobre a morte. É inegável que os dramas de Calderón da segunda metade do século XVII têm mais sutilezas e produzem mais surpresa e maravilhamento. Isso pode demonstrar que a agudeza se tornou ferramenta fundamental e presença cada vez mais freqüente nos dramas religiosos. Um estudo comparativo dos vários autos calderonianos poderia mostrar como a agudeza foi se tornando mais central e abundante nos dramas sacramentais.

Análise de *El divino Orfeo e Andrómeda y Perseo*

Para evidenciar como os procedimentos usados para estruturar os sermões estão presentes nos textos sacramentais, dividiremos *El divino Orfeo* e *Andrómeda y Perseo* em partes. Cada parte do texto dramático (Criação, Tentação, Pecado, Redenção) será relacionada a um procedimento que os oradores usam para elaborar um sermão que “ensine deleitando e deleite ensinando”, ou seja, um sermão formado por um conceito predicável.

Cada parte dos autos será “recontada”. Como Tesouro o fez em seu tratado, apontaremos, nos autos que analisaremos, o **tema** que vai ser provado, o **argumento engenhoso**, a **dificuldade**, o **desenlace**, a **aplicação** e a confirmação por alguma **autoridade**. Na divisão que será proposta, veremos que a evidenciação dos processos alegóricos, nos dois autos que serão analisados, ocorre depois da criação, no “desenlace”. É aí que poderemos observar a presença das alegorias, retórica e hermenêutica.

Já que os dois autos em questão são alegóricos (vale dizer metafóricos) temos de ter em mente os tipos de metáforas que fundam os conceitos predicáveis. Das metáforas apresentadas por Tesouro, no *Tratado dos conceitos predicáveis*, a de proporção é a que Calderón usa para compor os autos mitológicos. Cristo/ Orfeu/ Perseu são “substâncias” de um gênero unívoco, “filiação divina”. Orfeu é figura de Cristo que é figura de Deus. Da mesma forma, Perseu é figura de Cristo que é figura de Deus. Já Eurídice, Andrômeda e a Natureza Humana são substâncias análogas (substância *física* e substância *metafísica*). As analogias se estendem à lira de Orfeu, que é figura da cruz de Jesus, e à lança de Perseu, que é figura da cruz.

Como já apontamos, a versão de 1663 de *El divino Orfeo* inclui a “*memoria de las apariencias*” e “*loa*”, riquíssima em elementos para a análise. Em *Andrômeda y Perseo* não há registros de uma “*memoria de las apariencias*”, mas há *loa*, também muito rica. Ao final do trabalho, estão anexadas as cópias dos textos, cópias que foram preparadas a partir da edição de Angel Valbuena Prat.

Memoria de las apariencias de *El divino Orfeo*

As instruções por escrito que o próprio Calderón fornece, em 27 de fevereiro de 1663, à junta ou comissão, composta por representantes da cidade, do governo e da Igreja, responsável pela construção dos “carros” que formavam o cenário e os recursos técnicos e cênicos de *El divino Orfeo*, eram bastante detalhadas e precisas. Os carpinteiros e operários construíram quatro carros. O primeiro era uma nave toda negra, com bandeirolas e flâmulas negras, sobre ondas obscuras em que estavam pintados emblemas de monstros marinhos; nessa nave, no eixo de apoio mais alto, havia uma saída para uma pessoa; foi aí que apareceram Leteo (vv. 311 e ss.) e a Naturaleza Humana depois de ter sido resgatada por Orfeu (didascálica, v. 1272); dessa nave, o Príncipe de las Tinieblas e a Envidia puderam comentar os acontecimentos da Criação. O segundo carro é azul e ouro, pintado sobre mar de céu com formosos peixes e imagens marinhas, com flâmulas e bandeirinhas brancas e encarnadas, com cálices e hóstias. O terceiro carro é um globo celeste, com estrelas, signos e plantas. Este globo abria-se em duas metades, caindo uma na parte da representação sobre duas colunas, de modo que ficava feito tablado; a outra metade funcionava como vestiário para o trânsito dos atores; na parte fixa, havia uma roda de raios que no momento devido se descobria dando voltas; nos raios, estavam representados sol e lua, com outras estrelas e imagens celestes [constelações que formam figuras imaginárias conhecidas pelos astrólogos]; tudo isso, quando indicado pelo autor, entraria em movimento; desse carro saiu Orfeu, para iniciar a criação. O quarto carro representava a vida. Era um penhasco partido em duas metades caindo a da representação sobre dois ciprestes, funcionando, como o globo, metade tablado e metade vestiário, de onde podiam sair e entrar os que representavam. Todo esse penhasco, que representava a criação e as criaturas terrestres, seria, no tempo certo, povoado de árvores que estavam embutidas, de sorte que seu cume ficasse coroado; ao mesmo tempo, na parte de trás, deveria haver diversos animais; e ainda: abrindo a cortina que servia como vestiário, deveria ser possível ver, em seu fundo, um mar, em cujas ondas alguns peixes se moveriam; daí também sairiam pássaros vivos, soltando-os para que voassem no maior número possível.

Há vários aspectos interessantes nessas “*memorias de las apariencias*”. Em primeiro lugar, os contrastes de cores: negro (do demônio) x azul, ouro, branco e encarnado (da Igreja). Os espaços das cenas estão bem delimitados entre as naves: a negra, do Príncipe das Trevas, a azul e ouro, de Orfeu. As cores são “textos” cristalinos: trevas/ negro (o que é sumamente triste, melancólico, desgraçado); mundo celestial/ azul/ ouro (o que é tomado por zelo, o que é mais precioso) etc. O globo com os planetas e outros símbolos cósmicos, o penhasco com árvores, animais, pássaros vivos, são os elementos da criação.

Podemos notar que cada detalhe plástico do cenário “conta”, decorosamente, o que vai acontecer em cada carro. É interessante observar que, conforme frei Luís de Granada, para existir *decoro* em um sermão, deve-se observar quem fala, a quem fala, do que fala e o que, principalmente, se quer conseguir falando. No teatro sacro de Calderón, o cenário, *memoria de apariencias*, ajuda a compor o *ethos* do personagem, que sempre fala algo para alguém, produzindo um efeito.

Análise da loa de *El divino Orfeo*: o tema e o argumento engenhoso

A loa pode ser comparada ao exórdio de um sermão. Como se sabe o exórdio é a parte que dispõe favoravelmente o ânimo do ouvinte para escutar a pregação. Em outras palavras, significa ter os ouvintes atentos e dóceis, para obter seu favor e graça. Conforme frei Diego Valadés, o orador será escutado com atenção se demonstrar que os assuntos sobre que irá falar é grande novidade e também se usar expressões retóricas de desejo, de súplica, de ansiedade. Para fazer os ouvintes dóceis, o orador deve prometer que não se deterá por muito tempo, mostrando objetivamente o que se propõe a falar.

Antes de começar propriamente a representação do auto, a loa era apresentada, colocando ante os olhos a matéria ou o tema e a proposta do tema na forma de um argumento engenhoso. Como pretendia preparar o espectador e captar sua benevolência, Calderón apresentava-a geralmente na forma de um concurso, propondo alguma questão enigmática. A loa também era utilizada para louvar pessoas ilustres da corte, ou ainda, para pedir antecipadamente perdão para possíveis deslizes etc.

A loa de *El divino Orfeo* foi engenhosamente criada. Partindo de um anagrama proposto no livro *Imago primi saeculi societatis Iesu a Provincia Flandro*, publicado para celebrar o centenário da Companhia de Jesus, Calderón coloca em cena cinco damas e cinco galãs, cada um com um escudo em que há desenhado uma letra. Os atores entram em cena um a um, alternadamente, para participar de um jogo que começava propondo um enigma: que letra humana ou divina carrega o melhor atributo que celebra o maior dos mistérios?

Compõem a cena da loa, além das damas e galãs, o Prazer e os Músicos (chamados pelo Prazer de Coro da Fé). O Prazer é um importante personagem deste auto de Calderón. Ele aparece na encenação como um rústico *villano*, comportando-se como um néscio, fazendo aparições cômicas e perguntas que divertem o público discreto. Não consegue, por exemplo, entender, porque, sendo a alegria das pessoas, fica de fora da festa que celebra a Eucaristia. No *Iconologia* de Cesare Ripa⁶⁹, o Prazer é representado como um jovencinho, vestido de verde (cor de Vênus) com um corselete pintado e adornado por várias cores, indicando que o homem que se entrega aos prazeres se emprega por inteiro nesse fim exclusivo. Como sabemos um corselete deve ser usado somente para a defesa e a proteção da vida. Mas pintado e adornado, usando-o sempre, simboliza a lascívia e o deleite, pois é portador de uma beleza inútil. Do mesmo modo, quem só pensa gozar e divertir-se quer reduzir tudo ao gozo e à diversão, que são os únicos objetivos que os homens ligeiros e vazios perseguem. No auto sacramental, o personagem Prazer é “ligeiro e vazio”, mas suas oportunas aparições para “interromper” a ence-

⁶⁹ Conforme Adita Allo Manero, desde os primeiros anos do século XVI, na Espanha e no resto da Europa, as alegorias, hieróglifos, e emblemas italianos são importados, desenvolvendo-se uma cultura simbólico-alegórica. Entre 1550 – 1560, nos retábulos hispânicos, começam a aparecer as alegorias de virtudes com atributos similares aos usados no resto da Europa. O *Iconologia* de Cesare Ripa era conhecido na Espanha desde os primeiros anos do século XVII, e o encontramos nas bibliotecas de artistas e humanistas, entre eles Velázquez. A representação alegórica se fez francamente popular, tanto que era costume que as moças e moços saíssem nas festividades religiosas seminus, representando alguma virtude, ou santa, ou santo; contra este costume se dirigem nestes anos não poucos ataques e intenções reformadores, fazendo-se eco dos preceitos de Trento. É de se supor que a contínua atuação de bispos conseguisse desterrar este costume popular e mundano nos últimos anos do século XVI em Espanha, mas sabemos que não antes.

[Cf. Estudo de Manuel Ruiz Lagos: “Relação de Ripa com a cor dos vestidos nas alegorias do teatro religioso de Calderón”].

nação acabam cumprindo uma função “didática” importante, dando à encenação uma virtude retórica almejada pelos oradores: clareza.

A Música, também personagem da loa, “conduz” o concurso, repetindo o verso “*incluye feliz su mayor excelencia*”, sempre depois que cada dama ou galã apresenta o atributo de sua letra. Ela “canta” versos octassílabos com rimas assonantes e proporciona, pelo canto, a comoção do afeto que a cena requer. Giovanni Batista Doni, no *Trattato della Musica Scenica*, citando os livros de música de Teofrasto, demonstrou que a arte dos sons deriva sua origem de três afetos (aos quais os outros se reduzem): a alegria, a tristeza e o entusiasmo, isto é, o furor divino. Deve-se adotar a melodia onde afetos símile são expressos. O personagem Música propõe-nos saber, nos primeiros versos que canta, decorosamente (como dá entender o Prazer nos vv. 15 –19), para celebrar o dia de *Corpus Christi*, qual das letras (divinas e humanas) inclui feliz sua maior excelência. Incluir “as letras humanas” é reconhecê-las aptas, para ensinar as verdades da fé.

Cada dama e galã se apresentam e respondem a questão, sempre procedendo da mesma forma. A primeira dama, com o escudo desenhado com a letra E, primeiro esclarece ao Prazer (e ao público) que a representação, que se alegra sem o Prazer e promove um desafio em que se mesclam duelos e músicas, não vai celebrar o prazer humano, mas o prazer divino, e que a fé católica quer descobrir o maior atributo da EVCHARISTIA. Em seguida, começando o desafio, apresenta um argumento retórico para a letra de seu escudo, a antonomásia, “*que es sin nombrar el sujeto/ que se alaba, por las señas/ dar en su conocimiento*” (vv. 69 –71). A antonomásia, como outros *tropos*, serve para tornar mais elegante o discurso. O E, por antonomásia, é a Excelência; a *excelência* por antonomásia é a Eucaristia, ou seja, E é antonomásia de antonomásia.

O capítulo 3 (*Da excelência do santíssimo sacramento da Eucaristia com respeito aos demais Sacramentos*), da sessão XIII do Concílio de Trento, que é a terceira celebrada pelo Papa Júlio III, dedicada ao sacramento da Eucaristia, decreta que na Eucaristia existe o mesmo autor da santidade antes de comunicar-se: pois ainda não havia recebido os apóstolos a Eucaristia da mão do Senhor, quando ele mesmo afirmou com toda a verdade, que o que lhes dava era seu corpo. No auto, os versos “*y siendo así que aunque sean/ siete Sacramentos, cuando llega/ el Santísimo a decirse*”/ etc. confirmam a doutrina. Afinado com os decretos tridentinos, o poeta paulista afirma que nenhum sacramento era maior que o corpo e o sangue de Cristo. Daí o primeiro atributo ser a *excelência*.

As outras letras desenhadas nos escudos dos personagens, que um a um entram no palco (na ordem: primeira, última, penúltima, segunda, terceira, etc. letra de EVCHARISTIA), anunciam, também por antonomásia, o atributo correspondente a cada uma. Depois do E (dama), a excelência de Deus, A (galã) é o amor, V (galã) é a vida eterna, I (dama) é o juízo de Deus, C (dama) é a caridade, T (galã) é o temor de Deus, H (galã) é a honra de Deus, S (dama) é a sabedoria e ciência de Deus, outro A (dama) é o aumento da graça, outro I (galã) que é a suprema Inefabilidade, e, finalmente, o R, no escudo de um velho venerável (venerável como um Rei, como Cristo?), é a Redenção, abarcadora de todos os outros atributos, pois é obra inefável, que a graça aumenta, a honra de Deus engrandece, a sabedoria ostenta, a caridade exercita, o temor de Deus esforça, o juízo aplaca, a vida é gozada eternamente, e o amor alcança sua maior fineza.

Esse jogo engenhoso da loa é todo construído com referências bíblicas e canônicas. O amor da letra A vem de João, 15, 13 (“Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a sua vida por seus

amigos”); a *vida eterna* (v. “*que el dar vida es el fin de esta*”) vem de João, 6, 33 – 35 e João, 6, 48 – 52; o *juízo de Deus* (vv. 115 – 119) é uma paráfrase de São Paulo (Coríntios, 11, 27 – 29), ou de um trecho do capítulo VII da sessão XIII do Concílio: “principalmente constando-nos aquelas tão terríveis palavras do Apóstolo São Paulo: ‘quem come e bebe indignamente, come e bebe sua condenação, pois não faz diferença entre o corpo do Senhor e outros manjares’... o costume da Igreja declara que é necessário esse exame...”; o texto tridentino afirma que a Eucaristia é vínculo de *caridade*; o *temor de Deus* pode nos remeter aos Salmos, 2, 11, ou a Isaías, 11, 3, ou ao Deuteronômio, 10, 12; *honra de Deus*, segundo o próprio autor, é como São Cipriano chama o pão eucarístico; a Eucaristia, segundo o Concílio, é vida da alma e saúde perpétua do entendimento, ou seja, da *sabedoria*; *aumento da graça* vem de São Paulo, Rom., 6,1, e, como mostra Duarte, poderia vir da *Summa* (3, q. 79) de Santo Tomás: a Eucaristia produz a Graça, sendo um *aumento da Graça* já recebida no batismo; a idéia de *inefabilidade* também está presente no texto tridentino: “*É sem dúvida muito justo que haja assinalado alguns dias de festa em que todos os cristãos testemunhem com singulares e agradáveis demonstrações de gratidão e memória de seus ânimos a respeito do dono e redentor de todos, por tão inefável⁷⁰ e claramente divino benefício, em que se representam seus triunfos, e a vitória que alcançou da morte.*”

Damas e galãs anuem, encerrando o desafio, que a *Redenção* é o maior dos atributos. O Velho venerável mostra que a letra R concentra todos os atributos mencionados pelas Damas e Galãs. A *universal redenção* é a razão por que a Eucaristia é celebrada. Esse sacramento é um penhor de nossa futura glória e perpétua felicidade, e, conseqüentemente, um símbolo, ou significação daquele único corpo, cuja cabeça é ele mesmo, e, ao que ele quis, estivéssemos unidos estreitamente como membros, por meio da seguríssima união da fé, esperança e caridade, para que todos confessássemos uma mesma coisa, e não houvesse cismas entre nós.⁷¹ Segundo Duarte: “*de este sacrificio se puede beneficiar todos los hombres. La razón de esta universalidad está en que el sacrificio de la misa es substancialmente el mismo sacrificio de la Cruz: solo se diferencia en que la victimación de la Cruz fue cruenta y la del altar es incruenta, y en que en éste se ofrece por el ministerio de los hombres y en aquella se ofreció Él solo.*”⁷²

O Velho Venerável de Calderón, que ganha o concurso porque é portador da letra que apresenta o maior dos atributos, a *Redenção*, pode ser associado a um emblema do *Iconologia* de Cesare Ripa. O emblema *Mérito*, no livro de Ripa, também aparece como um homem venerável, vestido rica e suntuosamente, levando adornada a cabeça com uma coroa de louros. O Mérito, segundo o define Santo Tomás na parte terceira da *Summa*, questão XLV artigo VI, é uma ação virtuosa que se faz credora de certo apreço, em prêmio e reconhecimento da virtude de que falamos. Só pelo mérito de Jesus Cristo, único mediador, que nos reconciliou com Deus por meio de sua paixão, feito para nós justiça, santificação e redenção.⁷³

Somente depois do concurso terminado, as damas e os galãs movimentam-se no palco para formar a palavra EVCHARISTIA. O Prazer (sempre ele!), no entanto, confirmando seu papel de vulgo e ao mesmo tempo confirmando a preocupação de Calderón de ser extremamente claro, intervém: “*Atento a las glorias vuestras,/ callé hasta aqui; pero ya/ volver a mi duda es fuerza/ Que celebráis un Misterio/ sé de vuestra competencia,/ y aunque todos de él habláis,/ ninguno ha dicho*

⁷⁰ O destaque é meu.

⁷¹ Cf. Capítulo II, sessão XIII celebrada em 11/10/1551, sobre o sacramento da Eucaristia, do Concílio de Trento.

⁷² Cf. nota do v. 236 da edição de Duarte, p. 194. Conferir também *Summa*, 3, q. 83, a. 1.

⁷³ Cf. Sessão V de 17/ 06/ 1546 do Concílio de Trento.

cuál sea/ tan claramente, que le haya/ conocido mi rudeza./ ¿Qué Misterio es este?” O Velho Venerável, para responder essa pergunta do Prazer, pede que ele leia as letras que formam os atributos do Mistério. Depois que ele pronuncia a palavra, cada dama e galã repetem seu atributo, que repetirão uma vez mais a pedido do Velho Venerável.

A última repetição, acompanhada por movimentos, canto e dança, prepara, mais uma vez, engenhosamente, a resposta para a próxima dúvida do Prazer, uma dúvida que está a serviço da Contra-Reforma, já que podemos observá-la no Cântico II, sessão VII do Concílio, sobre os Sacramentos: “os Sacramentos da nova lei diferenciam-se dos Sacramentos da lei antiga.” Assim o Prazer quer saber se esse Sacramento é o que a Igreja venerava com jejuns, lágrimas e penitências, “*¿Pues cómo hoy queréis que el llanto/ en música se convierta?*” A pergunta converte-se para Calderón em um artifício perfeito para que se apresente o **argumento engenhoso**. O tema, apresentado pelo Velho Venerável, é a Redenção, que é excelência, vida da alma, caridade imensa, honra de Deus, aumento da Graça, a suprema inefabilidade, sabedoria, temor, juízo e amor (na ordem das letras da palavra eucha_istia). O argumento engenhoso virá na forma CITHARA IESU, que segundo o Velho Venerável, claramente mostra que o que ontem foi “cruento sacrifício” é hoje “oblação incruenta”. O Velho Venerável pede ao Prazer que leia as novas palavras que as letras e os atributos formaram: CITHARA IESV. “*A una luz Eucaristía/ y a otra Cítara...*”

Já comentamos que Baltazar Gracián, no discurso LIX do livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, trata como agudeza/ metáfora a analogia Cristo/ Orfeu, Cruz/ Cítara: “*El verdadero Orfeo es aquel señor que teniendo estirados sus sagrados miembros de la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los divinos clavos, hizo tan dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las cosas.*” Apresentar o tema Eucaristia, por meio de um mito cristianizado é deleitar e ensinar a verdade com fábulas. Agudamente, o autor ensina que se deve celebrar com regozijos o que antes se celebrava como um funeral. Ao final do exórdio, portanto, a alegoria já está explicitada e a adaptação do mito, justificada, como acontece em outros *autos mitológicos* escritos depois de 1647.

A loa de *El divino Orfeo* não poderia terminar sem que houvesse mais uma intervenção graciosa do Prazer, que propõe começá-la com aquele “antigo” tema do “silêncio” e do “perdão”. Tal proposta é refutada pela dama 1, a Excelência, que dispara em meio ao silêncio abruptamente gerado ante a insensatez do pedido: “*Mejor es que en lugar de esta/ antigua necia costumbre,/ la música y festín vuelva*”. No lugar de perdão, todos pedem licença e aplauso. A religiosidade espanhola seiscentista aparece, nessa cena, bem alheia ao temor ante o *mysterium tremendum* da divindade. Deus, na figura de seu Filho, o Redentor, é benevolente, compassivo, cheio de amor indulgente e inesgotável. Daí a festa do *Corpus*, o sexagésimo dia depois do Domingo da Ressurreição, 5º feira, dia em que a Igreja comemora a instituição da Eucaristia.

Loa de *Andrómeda y Perseo*: o tema e o argumento engenhoso

A apresentação do texto *Andrómeda y Perseo* é também engenhosa: um concurso promovido pela Universidade de Atenas, apresentado por uma Dama (que usa um “tocado de cores”), tal qual a *Academia*, um dos primeiros emblemas do *Iconologia* de Cesare Ripa. Conforme o corpo do emblema, a douta Academia estará vestida com prendas de cores variadas para representar as diversas ciências que nela são tratadas. A Academia leva ainda em sua mão esquerda uma coroa de louro, hera e mirto. Como se sabe a coroa de louros é dada aos vitoriosos, aos poetas, por ser, segundo o texto de Ripa, a planta que corresponde ao “mais elevado estilo, mais grato e mais sonoro”. No texto dramático, o prêmio, para quem vencesse o concurso, ademais do aplauso, seria um laurel.

A proposta é apresentada como um enigma, mais precisamente uma metáfora de oposição: “qual é a coisa menor do mundo que inclui em si a maior e se acha maior ou menor ao mesmo tempo?”

Concorrem sete sábios, que representam ciências e artes: filosofia, medicina, astrologia, teologia etc., representadas pelas cores do tocado da Dama: o azul, cor do céu, representa a filosofia; a cor de terra, a medicina; o dourado, a astrologia; o branco, a grande ciência de Deus etc. A relação entre as ciências e as cores também coincidem com as descrições dos emblemas, do *Iconologia*. O primeiro Sábio (a Filosofia, mãe de todas as artes liberais, mestra dos costumes e disciplinas, lei da vida, presente de Deus aos homens), associa tão raro, sutil e novo assunto às palavras de São Paulo (Rom., 11, 8) provindas do Deut. 29, 4: “*até ao presente, porém o Senhor não vos deu um coração que entenda, nem olhos que vejam, nem ouvidos que ouçam*” [tudo o que o Senhor fez no Egito]. Essas palavras são proferidas por Moisés para os israelitas na terra de Moab, para a renovação da aliança. Coração, olhos e ouvidos ainda não são aptos para decifrar sinais e prodígios extraordinários do Senhor. São Paulo, em *Romanos*, prega para gregos e judeus e afirma que a salvação virá se no coração houver a crença de que Deus ressuscitou dentre os mortos. Porém, pergunta São Paulo “como crerão naquele que não ouviram falar? E como ouvirão falar, se não houver quem pregue? A fé provém da pregação e a pregação se exerce em função da palavra de Cristo.” Conforme o evangelista, só os escolhidos o conseguiram. Quanto aos demais, *Deus lhes deu um espírito de torpor, olhos para que não vejam, e ouvidos para que não ouçam, até o dia presente* (Deuteronômio, 29, 3).

Todo o concurso da loa gira em torno do argumento de São Paulo. As respostas dos sábios nos remetem novamente às fontes bíblicas. A Filosofia, primeiro sábio, fornece como resposta do enigma “a pupila dos olhos”, que é um pequeno órgão, mas que contém em si pequenas e grandes coisas atraídas a seu centro...ela é maior e menor ao mesmo tempo. O segundo Sábio argumenta ser “o ouvido”: menos subsistência tem o ouvir que o ver *que el uno [ver] ha menester montes,/ ciudades, mares y cielos/ para ser grande, y al otro/ le basta solo un aliento*. O ouvido inclui não só quantos objetos em suas visuais linhas os olhos alcançam, mas quanto não alcança os olhos, pois inclui os sucessos que viu o mundo, os que vêem e os que verão, crendo as futuras profecias até o fim do mundo. O quinto Sábio argumenta ser “o coração”, pois é o que vive primeiro e o último que morre e *no hay mundos que ocupen el lleno de su ambicioso vacío*. No glorioso anelo de um coração, cabe tudo quanto há e quanto não há, nem havê-lo pode.

O terceiro Sábio dá prosseguimento ao concurso argumentando que “o entendimento”, potência

da alma que não ocupa lugar e que em si contém o imaginário espaço do sacro império, é a resposta certa: *Perciba montes el ver/ contenga el oír suceso,/ y mundos el corazón,/ que en él, sobre todo eso,/ aún cabe más a más/ de todo el conocimiento,/ pues es él a quien le toca/ saber lo que es malo o bueno.* É interessante perceber que cada argumento novo apresentado abarca o argumento anterior. Está acontecendo no palco uma disputa dialética, mais comum entre filósofos do que entre personagens de um texto teatral. O quarto Sábio refuta as respostas dos outros argumentando que “vista”, “ouvido”, “coração” e “entendimento” percebem apenas a forma. Sem Matéria, a forma é sombra sem corpo. A peculiaridade da pergunta lançada era determinar um espaço pequeno em que estivesse outro maior. Assim, afirma o quarto Sábio, a lua nos ensina uma experiência matemática, pois nela está o sol, já que saem dele seus reflexos. O sexto Sábio, nessa disputa, toma as considerações do sábio anterior como um exemplo, não como uma prova, e apresenta um argumento *quase* irrefutável: o Verbo que se fez carne (O Sol de Justiça) descendeu, enviado desde o peito do Eterno Pai: *y pues/ Sol descendido en el bello/ virgen cristal cupo, cuando/ no cabe en Tierra ni en Cielo,/ ¿quién duda que al verse allí/ ceñido todo lo Eterno,/ todo lo Sumo abreviado,/ medido todo lo Inmenso,/ viene a ser este Prodígio/ mayor y menor a um tiempo?* O sétimo Sábio, a Teologia que ostenta o “branco mais puro”, o mesmo branco do emblema Fé Católica⁷⁴, mais perfeito, representando a grande ciência de Deus, começa sua resposta sem refutar a do Sábio anterior, considerando-a verdade de fé, digna de adoração e reverência. Contudo, ele argumenta que “menos espaço não pode ser reduzido a menos quantidade”. “Na hóstia do Sacramento [finalmente a resposta vencedora], não há partícula em que não esteja todo inteiro seu Ser, com Divindade, Humanidade, Alma e Corpo”.

Conforme Ripa, a brancura do vestido da Fé Católica mostra que a fé não se adquire introduzindo na alma ciências e saberes. Do mesmo modo, essa cor não se fabrica com materiais, senão purificando os panos e as telas das essências das demais cores. A fé quando é limpa e pura mais eficazmente atua e alcança sua perfeição alentando a alma com a Caridade e a Graça, deixando assim as inclinações que produzem os deleites e as que nos fazem orgulhosos e soberbos. Ainda segundo Ripa, o elmo que a Fé Católica leva na cabeça mostra que para possuir a verdadeira Fé é preciso manter protegido o engenho contra as armas inimigas, que não são outras que os raciocínios dos filósofos e as sofisticadas alegações dos heréticos. A Fé Católica ostenta ainda um livro e as tábuas de Moisés, o que representa a reunião do Velho e do Novo Testamento, confirmando as palavras de Cristo: Não vim para destruir a Lei, senão para completá-la.

Na loa de *Andrómeda y Perseo* e na de *El divino Orfeo*, observamos o uso de lugares-comuns, pensados retoricamente como fontes de argumentos e situações que autor e público compartilham. Por exemplo, o modo como o personagem Prazer participa das cenas. É ele quem faz a intermediação entre a Dama, os sábios, os músicos e o público. O fato de ele estar novamente caracterizado como um *villano*, habilita-o a ser rústico, descortês, indigno, cômico, ou seja, *indecorosamente* decoroso. Na loa de *Andrómeda y Perseo*, o primeiro diálogo entre o Prazer e a Dama estabelece as diferenças entre os papéis representados. Ela diz que os engenhos, quando participam de concursos, só aspiram ao laurel. A torpeza do Prazer lhe permite fazer um jogo com a metáfora “fome dos engenhos”. Ele imagina que quem diz laurel diz “barris ou *cubetos* de escabeches e azeitonas”. A dama, ao ouvir isso, comenta: *Siempre, Placer, fuiste necio./* O Prazer, imediatamente, responde: *Más necio, señora, fue/ quien no me tuvo, pudiendo.* Assim, mais néscio é quem não teve prazer quando podia tê-lo tido.

É preciso lembrar que Tesouro prescreve que para ensinar deleitando e deleitar ensinando os

⁷⁴ Cf. Ripa, Cesare. *Iconologia*, vol. I, pp. 402 -405

oradores cristãos devem saber diferenciar a *bomolochia* dos teatros profanos da *eutrapelia* dos sagrados púlpitos. A espirotuosidade do Prazer está no justo meio, tirando o risco da representação ser burlesca ou enfadonha. Este personagem cômico, que em *Andrómeda y Perseo* espera, com certa impaciência, o final do concurso, lembra que o dia da celebração de “tão grande assunto”, a Eucaristia, é dia de festejos, dia de *divertimento*. Propõe uma representação que sirva de divertimento à Santa Igreja e a seu Real Conselho, às damas, à nobreza, à plebe, à grande corte de Valladolid, como corte “*del Supremo Monarca, a quien dio la Fe el alto renombre excelso de católico.*” (vv. 377 – 379).

É o Prazer que propõe como argumento “humanas letras”, cujo “alegórico conceito faça luz às divinas”. Esse personagem, tal como em *El divino Orfeo*, cumpre o papel “didático”, sendo divertido para o público discreto e útil para o público iletrado. O **argumento engenhoso** para celebrar a festa eucarística, em *Andrómeda y Perseo*, é mais uma vez fundado em uma metáfora de proporção. Essa proposta corresponde à apresentação do tema em conceito predicável.

Para acabar a *loa*, alternando elogios com seis, dez e oito versos e refrão, os sábios recitam pequenos textos panegíricos. O primeiro Sábio elogia os “*jueces doctos y rectos*”; o segundo, o “*Gran Presidente del Sabio Gobierno*”; o terceiro, o ilustríssimo “*Cabildo*” (congregação de pessoas eclesiásticas ou seculares que formam o corpo da comunidade); o quarto, a “*nobilísima ciudad, el gobierno, el corregidor*”; o Prazer elogia “*el Recto y Santo Tribunal da Inquisición, espejo de la Católica Fê*”; o quinto Sábio, “*los nobilísimos comisarios*”... Com os representantes de todos os setores da sociedade devidamente nomeados e posicionados para o início da representação, o auto de dom Pedro Calderón de la Barca pode começar.

Depois da *loa*, o “exórdio” que apresenta o tema da representação na forma de um conceito predicável, a *narração* tem início. Podemos dividi-la em quatro partes: Criação; Tentação; Pecado e Redenção.

Criação em *El divino Orfeo*: dificuldade

A cena começa descrevendo a primeira obra da Divindade, em que Deus mostrou sua sabedoria e onipotência⁷⁵: a criação do universo. A cena, no auto, é antitética: Bem e mal estão presentes nela. No carro negro, onde há pintados serpentes e monstros, estão Príncipe das Trevas e Inveja. Conforme o *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* de I. Arellano, “Príncipe das Trevas” é qualificação tópica para o demônio. O Príncipe aparece navegando o rio Lete, o rio do esquecimento, graças aos ventos do norte, *Aquilón*. Conforme Arellano, o “aquilón” é o lugar da obscuridade, de onde vêm os reis destruidores em diversas passagens da Bíblia: (Daniel, 11, 8 – 15; Isaías, 14, 11 – 14). O rei do “aquilón” representa o demônio e de onde vem o mal: o demônio e seus anjos, separados da luz e do calor da caridade, ficaram entorpecidos por uma dureza glacial, enquanto Cristo é representado pelo vento austro (vento do sul). Completando as metáforas que envolvem a figura do demônio, vale lembrar que “corso” (v. 15), pirata, é aplicada a satã em numerosos lugares.

Nos *autos teológicos* da maturidade de Calderón, é comum que o demônio esteja acompanhado sempre de um personagem alegórico. Em *El divino Orfeo*, esse personagem é a Inveja. Segundo a tradição teológica, quando Deus apresentou o Homem aos seres angélicos, Satã, que era um anjo, sentiu *inveja* do poder de Deus e rebelou-se; a inveja também é o primeiro crime (pecado) que a natureza humana comete depois da Queda Adâmica (Caim tem inveja de seu irmão Abel, pois “o Senhor Deus olhou com agrado para Abel e para sua oblação”). No livro da *Sabedoria*, 2, 24, está escrito que pela inveja do diabo, a morte entrou no mundo.

No mundo informe das trevas, antes de as criaturas serem criadas, há uma curiosa “pré-ciência” dos dois personagens que representam o mal. O Príncipe das Trevas, desde sempre apaixonado pela Natureza Humana (fala da Natureza Humana antes da cena em que ela é criada), prevê pervertê-la para voltar “*a rozar con las estrellas*”.

A Inveja, por sua vez, fazendo referência a muitas passagens bíblicas, pergunta como o mal poderia triunfar se “*el Sacro Texto al prevenir sus artes, / Ladrón te ha de llamar en tantas partes?*” (vv. 29 - 30). Ela inicia a fala, fazendo referência ao “sacro texto”, que chama o demônio de “ladrão” (Lucas 12, 39). Cita a parábola do bom samaritano (Lucas, 10, 30 - 37), que ajudou um homem que fora despojado e ferido por ladrões, quando ia de Jerusalém a Jericó. Nessa parábola, interpretada por Santo Agostinho e São Gregório Magno, podemos aplicar os sentidos metafóricos da agudeza divina, se estabelecermos as seguintes analogias: a descida a Jericó corresponde à queda de Adão e, por conseguinte, do gênero humano; os ladrões, já que roubaram do homem a “imortalidade” e o deixaram meio vivo, correspondem ao demônio e seus anjos; Cristo corresponde ao bom samaritano que restituiu a vida eterna à humanidade. Nos 21 versos que a Inveja diz, é possível identificar referências a Lucas, Mateus, João e Isaías.

É importante notar a especularização de tempos, de símbolos e elementos. A conversa entre Príncipe das Trevas e Inveja acontece antes da Criação, no mundo informal (*aún la materia prima se está como se estaba* (v. 60)). Os dois personagens, como o público que assiste à encenação, conhecem os Textos Sacros, bem como a arte da pregação. A decoração da nave negra, onde estão, contrasta com a da

⁷⁵ Cf. Vieira, Pe. Antonio.: Sermão de Nossa Senhora do Rosário, vol. 4, p. 328

nave da Igreja, onde ocorrerá a cena da Criação. As figuras emblemáticas do demônio e da inveja (o império da morte e do pecado) irão opôr-se a Orfeu/ Deus/ Cristo, em quem alcançamos a Redenção e o perdão dos pecados.

Ao final da cena toda escura, acontece a primeira “aparição da luz” por meio do *som*, de um instrumento, da *voz* de Orfeu que, segundo o próprio Príncipe das Trevas, “...*debajo de métrica armonía/ todo ha de estar, constando en cierto modo/ de número, medida y regla todo,/ tanto que disonaria/ si faltara una sílaba*” (vv. 70 - 74).

Há vários textos sobre a função criadora da palavra divina: Gênesis 1; Lamentações 3, 37; Judite 16, 14; Sabedoria 9, 1; Eclesiástico 42, 15; Isaías 40, 26; Salmos 107, 25; 147, 15 18; etc. Orfeu aparece em cena no terceiro carro descrito na *memoria de las apariencias*, no carro que representa o globo celeste. O fato de falar cantando, em estilo recitativo, como prescreve o próprio Calderón, faz aumentar o contraste entre ele e os personagens maus, que irão testemunhar o milagre da criação desde o carro negro. O canto de Orfeu/ Deus criador arrebatava os entendimentos e os conduz à admiração de coisas grandes. A melodia gera, na cena, a comoção.

Conforme Frei Luís de Granada, a narração que se serve da *alegoria* deleita, principalmente quando põe ante os olhos a “felicíssima notícia do Evangelho e da divina liberalidade e graça”. Deleitará mais ainda com os versos sendo ditos em estilo recitativo, como prescreve Calderón. A cena da Criação está baseada no texto do Gênesis. Orfeu /Deus Criador “*quien de la nada hacer el todo gusta*”, cria o mundo, acordando os Dias, que estão no carro “do penhasco” junto com a Natureza Humana, reclinados e adormecidos. Nos versos 79 e 80, “letras humanas” (poeta/ caos) e “letras divinas” (escritura/ nada) parecem, segundo podemos inferir da fala de Orfeu, serem válidas para designar “a massa confusa” que existia antes da Criação. *Caos* chamam os filósofos pagãos a situação informe do mundo antes da criação. A noção de criação *ex nihilo* é freqüente entre os profetas cristãos (cf. Macabeus, 7, 28). Segundo I. Arellano, a contraposição caos/ nada é muito apreciada por Calderón que faz questão de afirmar essa idéia doutrinal.

Na cena da Criação, o Primeiro Dia, seguindo a voz atrativa de Orfeu/ Deus Criador, rompe o penhasco segurando uma “pura” tocha luzente que separada das sombras os “alumbra”. Seguindo exatamente a seqüência descrita no texto bíblico (Gênesis), Orfeu desperta o Segundo Dia (uma perspectiva de ondas longe do penhasco), separando as águas que estão debaixo do firmamento daquelas que estão por cima. O Terceiro Dia, despertado também pela voz de Orfeu, segurando uma grinalda de flores e ramos de frutos, desenha a Terra, que “*estaba/ llena de grietas y arrugas*”, com árvores, frutos e flores. O Quarto Dia é despertado e com ele os dois belos luminares da Terra: o Sol e a Lua. O Quinto Dia, a criação da multidão dos seres vivos - aves e peixes - em um alto afã se anuncia, como demonstra a indicação do autor: “*en las ondas que se descubrieren se ven correr por ellas algunos pescados y se echan a volar pájaros*”. O Sexto Dia é despertado e com ele os animais brutos (“*la fatiga del Sexto Día divulga/ esa bruta especie, pero/ no por ello se desluzca/ su Hacedor, pues ser no deja/ animada por ser bruta*” (vv. 170 - 174)). Tal qual no Gênesis, no sexto dia, a Natureza Humana é criada, pois essa foi a forma, segundo o texto bíblico, que Deus encontrou de tornar esse dia ainda mais perfeito, já que a criou junto aos animais brutos.

Orfeu justifica a criação da Natureza humana da seguinte forma: “*Yo que agua, aire tierra y fuego,/ firmamento, sol y luna,/ estrellas, frutos y flores, pieles, escamas y plumas/ vienen a mi voz, de*

todas/ con majestad absoluta/ la Humana Naturaleza/ goce ufana, porque en suma/ conoscan las criaturas/ que la Naturaleza de todo triunfa.” (vv. 181 - 190). Há uma correspondência entre a Redenção, que na loa aparece como atributo máximo da Eucaristia, mérito de Jesus Cristo, que nos reconciliou com Deus por meio de sua paixão, e a Natureza Humana, que é a majestade absoluta de toda Criação.

No final da cena, antes do Sétimo Dia, Calderón antecipa o diálogo que Deus terá com Adão e Eva sobre o fruto que lhes trará a morte (Gn. 2, 17). Orfeu adverte que é na porção da alma (que é divina) que a Natureza Humana vai possuir o universo; que ela não pode fazer, na “caduca terrestre porção do corpo”, a “própria tumba”.

O Sétimo Dia é, no texto de Calderón e no texto bíblico, o dia do descanso do Criador, mas é também o dia das criaturas realizarem o culto. Depois de finalizada a criação e definido o papel de cada criatura, Orfeu alude por meio de uma metáfora ao matrimônio com a Natureza Humana (*coyunda* v. 212). O Verbo se faz homem ao casar-se com a natureza humana, podendo assim morrer como homem, para realizar a tarefa da salvação. Orfeu enfatiza a necessidade de a Natureza Humana usar o livre-arbítrio, a liberdade que Deus deu ao homem para eleger o bem ou o mal. Depois de Orfeu ter *cantado* a Criação, o carro onde estava é fechado. A Natureza Humana, “absorta” e “confusa”, sai em busca da atrativa voz que criou as criaturas. O “carro”, com ela dentro, também é fechado. Continuam, em cena, o Príncipe das Trevas e a Inveja.

Os dois testemunharam todos os passos e maravilhas da Criação. Estão rendidos, elevados, mudos (vv. 176 – 180), mas isso não os impede de continuar a querer destruir a Natureza Humana. O Príncipe conta sua própria história, aplicando alguns lugares de “circunstâncias de pessoas”.⁷⁶ Refere-se a sua Pátria Augusta, à sua natureza elevada, incapaz de amar uma “inferior criatura” (a Natureza Humana). Conta que foi tomado por dois sentimentos opostos, quando a Natureza Humana foi apresentada aos anjos. Sentiu, concomitantemente, amor (queria-a para si) e ódio (não adoraria uma criatura que era inferior). Nos Diálogos II, 90 91 de Pineda, podemos ler:

De Lúcifer, Isaías dice, y mucho más Ezequiel, que fue la criatura más perfecta y hermosa que Dios creó, y que se paseaba en el paraíso con exceso notable de perfección y hermosura natural sobre los nueve coros de los ángeles [...] Y porque [...] tuvo revelación de que Dios había de ser hombre y que este sería hijo de Dios, en naturaleza divina y humana, y que la humana, por estar supositada en la persona divina, gozaría de la honra debida a Dios, el traidor enamorado y demasiado apreciador de sí mismo dijo que mejor merecía él aquella honra que la criatura terrenal, cuando su naturaleza angélica y spiritual tan llena de perfecciones excedía a la naturaleza humana y terrenal; y que si no se le concedía a él como de ser unido con Dios en unidad de persona, que no daría la honra que Dios mandaba dar a la humanidad que había de tomar el verbo” (Apud *El divino Orfeo*, Ed. J. E. Duarte, 1999, p. 229).

Para matar a natureza humana e assim vingar-se dela, teria de infundir a culpa com a ajuda da Inveja.

A alegórica Inveja, por sua vez, confessa-se serpente, a inimiga perpétua da linhagem humana. Alegoria da alegoria. É a serpente que morderá a planta do pé da Natureza Humana, fazendo com que a

⁷⁶ Frei Luís de Granada, no Livro II, cap. 8, apresenta os lugares das coisas e das pessoas. Às pessoas, como ensina Cícero, são atribuídas onze circunstâncias: *nome, natureza, formação, fortuna, hábitos, afecções, estudos, conselhos, feitos, casos, orações.*

“cicuta” corra ao coração e ofusque o sentido e a razão. Metaforicamente, a “*hierba*”, o lugar onde a serpente se oculta, é “*la piel de mis calumnias*” (vv. 282 - 283). É na superfície do mundo (*piel*), em que habitam a traição (*calumnia*), as acusações falsas, os falsos testemunhos, a deshonra, a difamação. A erva, a superfície do mundo sensível, esconde o mal. O corpo, pele da alma, é a parte vulnerável da Natureza Humana. O sentido e o senso (a razão) são faculdades que permitem ao corpo realizar as funções orgânicas que buscam o prazer sensual. É na carne que o veneno da serpente triunfará. Conforme o *Diccionario* de I. Arellano, “*áspid oculto entre flores*” (vv. 275 – 278) é imagem que alude ao verso de Virgílio: “*latet anguis in herba*” (Bucólica, 3, 93), muito reiterado no Século de Ouro e nos autos de Calderón. Também a qualificação “astuta serpente” (v. 280) é tópica do simbolismo diabólico. Em Gênesis 3, 1: “A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado”.

O Príncipe das Trevas, surcando o rio do Esquecimento, pede ajuda a outro aliado, *Leteo*. Mitologicamente, Lete deu o nome à Fonte do Esquecimento, de cuja água os mortos bebiam quando chegavam ao inferno para olvidarem sua vida terrestre. Leteo, vestido de barqueiro e segurando uma foice no lugar de um tridente, ouve o Príncipe das Trevas pedir-lhe que não deixasse ninguém transpassar a morte, sem que se reduzisse ao império dele (Príncipe). Ouve também o Príncipe referir-se às palavras do apóstolo Paulo: “*Por isso, como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim a morte passou a todo gênero humano, porque todos pecaram.*”

A figura de *Leteo*, assim como a da Inveja e a do Príncipe das Trevas, é monstruosa. Esses três personagens representam respectivamente o esquecimento, o pecado e a morte. A “frágil” Natureza Humana ficaria presa no reino das trevas, fadada ao esquecimento. Leteo é personagem emblemático: “*De mi fia, que no en vano/ a mi amarillez adusta/ el griego idioma Aqueronte/ que es decir fria, caduca,/ vil, vieja, yerta, pálida imagen,/ hará que el Hombre traduzga,/ cuando al tocar mis orillas/ vea al cielo que se asustan/ los humanos pavoridos/ de mi macilenta, mustia/ tez, haciendo que obedezcan/ tus órdenes con tan dura/ ley que el que una vez las pase,/ no vuelva a pasarlas nunca.*” (vv. 327 - 340). Calderón parece fundir os dois rios infernais: lete e Aqueronte. Com o aspecto horroroso de *Leteo*, com a indústria do Príncipe das Trevas e com a Inveja difarçada de serpente, a Natureza Humana está pronta para ser raptada e destruída, vivendo eternamente sob o império da morte.

Na cena, há ainda outra correspondência que merece ser assinalada, pois deixa muito evidente como o autor trabalha as caracterizações do mal e do Bem. O Príncipe das Trevas deseja “intentar prodígios por oposição”, usando, como Orfeu, sua voz para chamar Leteo. No entanto, o próprio Príncipe adverte sobre seu procedimento falsário, de “perjura de Deus”. Toda cena da conversa entre o Príncipe, a Inveja e Leteo (vv. 235 – 360) é permeada pelo eco da *copla* “*que la Naturaleza de todo triunfa*”, que, na prescrição do autor, será repetida o tempo que for necessário, para que os três personagens malvados desapareçam da cena.

Reaparecem a Música e o Prazer, que junto dos Dias e Natureza, cantam e dançam. O Prazer declara que tudo foi criado pela vontade divina: “*Y así, pues todos tenéis/ hoy el Placer de que cumpla/ el Cielo las perfecciones/ del ser, que no fuera nunca/ si él no quisiera que fuera...*” (vv. 369 - 374), versos que nos remetem à loa: “*mejor es que en lugar de esa/ antigua, necia costumbre/ la música y el festín vuelva*”.

A Natureza, por sua vez, referindo-se ao *fiat* do Gênesis (vv. 388 –389) propõe aos Dias que transfiram o amor e alegria “do descanso de seu Dia”, para o Criador. Ela propõe um canto de exortação

a Orfeu, “que será salmo depois”.⁷⁷ A Natureza inicia uma antífona, que é elemento da antiga liturgia judaica freqüentemente empregada pelo povo em resposta a alguma oração, a modo de ladainha. A Música repete o refrão: “*Confesemos su gloria/ pues es en eterno su misericordia*”. O texto afirma os dogmas do cristianismo: Deus é o princípio e o fim de todas as coisas belas, é eterno e misericordioso, é o criador de todas as belas formas, é em essência Uno e Trino nas pessoas, é o criador do universo. A antífona termina com a Natureza pedindo ao Criador que não se oculte, não se esconda de todos que o buscam.

A figura emblemática de Orfeu, poeta, galã, belo músico que desperta a inspiração, aparece na cena *cantando*. Como podemos ler no *Trattato della Musica Scenica*, a comoção do afeto em cena requer o canto, não a fala linear. J. E. Duarte observa que dos 1384 versos de *El divino Orfeo*, 368 são cantados, a maioria por Orfeu. O canto do protagonista tem a função de afirmar a característica mitológica de Orfeu, de distingui-lo dos outros personagens, de deleitar e mover o público. O convite que Orfeu faz para a Natureza Humana entrar em seu jardim é feito em versos cantados, em *romances* com rima ó – a. A perfeição das formas de Orfeu, seus “acentos” fazem com que todas as criaturas fiquem prostradas, arrebatadas. Ele confessa estar enamorado da Natureza Humana, tanto que “*la gala de las finezas/ vestí en traje de lisonjas,/ usando de aquella voz, que a tus ojos misteriosa/ la Gran Fábrica del Mundo/ puso en primores de solfa*.” O discurso amoroso de Orfeu deleita. A “sonoridade da voz aos olhos misteriosa”, que proporciona ao mundo a harmoniosa união, é “*Hijo del sol/ de Justicia, cuya antorcha,/ Dios de Dios, y Luz de Luz/ en sus símbolos me nombra,/ espero que de mi Amor/ te obligues, zagala hermosa,/ pues ya se sabe que un Alma/ en Gracia es mi mejor boda/ mostrando al ser mi Esposa/ cuanto es en Eterno mi Misericordia*”. (vv. 486 - 495).

Como se sabe, Orfeu é filho de Apolo e Calíope, uma das musas. Os poetas, segundo Pérez de Moya, sempre atribuíram a Apolo vários nomes. Misturavam Sol e Apolo como se tratasse de uma única coisa. Daí a antonomásia “*Hijo del Sol da Justicia*” poder referir-se às letras humanas e às letras divinas. O sol como símbolo da divindade era muito conhecido, funcionando como imagem de Deus, fonte de toda luz. *Sol da justiça* aparece em Malaquias 4, 2; em Lucas 1, 78 – 79. Em João 9, 5, Cristo é o Sol da luz do mundo.

A *unio mistica*, a união íntima e direta do espírito humano à essência do Ser divino era o estado natural da alma antes da Queda Adâmica. Graças ao culto eucarístico, o casamento entre a alma pecadora e a misericórdia divina, o homem pode deixar a miserável peregrinação pela terra e chegar novamente à pátria celestial, à “estância deleitosa” (v. 515). São Jerônimo refere-se ao Éden como “horto deleitoso”. A Eucaristia, sinal de unidade, vínculo de caridade e símbolo de concórdia, garante a cada comunidade o movimento de retorno da alma a Deus. Na cena, a Natureza e todas as criaturas unidas misticamente são movidas pelo canto de Orfeu e paira, nesse momento, uma harmonia absoluta, impossível de ser violada, como as palavras da Natureza podem sugerir. O canto dá à encenação comoção e deleite. Põe ante os olhos o poder da música de Cristo, mais poderosa que a música de Orfeu:

solo Él domesticó a los terribles animales que hubo nunca, a los hombres! A los irreflexivos, que

⁷⁷ Na edição de J. E. Duarte, há uma indicação de que se trata do salmo 135, 1 – 26: Aleluia. Louvai o Senhor porque ele é bom, porque sua misericórdia é eterna./ Louvai o Deus dos deuses; porque sua misericórdia é eterna./ Louvai o senhor dos senhores, porque sua misericórdia é eterna; Só ele operou maravilhosos prodígios, porque sua misericórdia é eterna;/ Ele criou os céus com sabedoria; porque sua misericórdia é eterna;/ Ele estendeu a terra sobre as águas, porque sua misericórdia é eterna;/ Ele fez grandes luminares, porque sua misericórdia é eterna. Etc.

son como aves, a los mentirosos como reptiles, a los iracundos como los leones, a los voluptuosos como cerdos, a los ladrones como lobos, y a los necios como piedras o madera. Incluso más insensible que las piedras es el hombre que se encuentra sumergido en la ignorancia. (CLEMENTE DE ALEXANDRIA, apud DUARTE, 1999, p. 245.⁷⁸

Orfeu, contudo, adverte a Natureza do perigo de no jardim haver uma serpente que “*intente/ verter la amarga ponzoña/ de sus iras, infestando/ la más matizada poma/ que yo te señale en quien/ su mortal veneno ponga*” (vv. 524 – 529). Mas a Natureza não parece temerosa dos perigos que a rodeiam: “*¿Qué veneno habrá que tema/ si no ha de haber Ley que rompa?*” (vv. 532 - 533). A cena termina de forma pictórica: A Música e os Dias formam duas asas entre Orfeu e a Natureza Humana. Saem todos de mãos dadas, cantando a submissão. O Prazer fica em cena. Surgem vestidos, grosseiramente, como “villanos” (o mesmo tipo de traje do Prazer) o Príncipe das trevas e a Inveja.

Os 547 versos que acabamos de sintetizar são de métrica irregular (a maioria romance), que muitas vezes mudam para se adaptar ao estilo recitativo das falas de Orfeu. Nesse momento do auto, o público já se comoveu com Orfeu, já se encantou com a Natureza Humana, já se horrorizou com o Príncipe das Trevas, a Inveja e Leteo. Como seguramente todos conhecem os desdobramentos da fábula, a expectativa que pode ser gerada fica por conta dos atifícios que o autor aplicará, para fazer os inimigos da humanidade (a representação do pecado, da morte e do esquecimento) corromper a criação e para em seguida redimi-la. Conforme Gracián, “toda dificuldade inquietante é agradável pasto do engenho.”

⁷⁸ Clemente de Alexandria, Protréptico, I, 4, 1, p. 43. Apud El divino Orfeo, ed. J. E. Duarte, nota ao vv. 496 – 507, p. 245

A criação em *Andrômeda y Perseo*: dificuldade

A primeira parte que delimitaremos em *Andrômeda y Perseo* (vv. 1 - 664), tal qual a primeira parte delimitada em *El divino Orfeo*, é marcada pela apresentação antitética do bem e do mal, e pela ameaça que Demônio e Medusa representam para Andrômeda/ Natureza humana. É nessa parte que iremos observar todo o esplendor do homem em seu estado antes da Queda Adâmica e o perigo constante da presença do mal.

Na primeira cena, as personagens Graça, Inocência, Vontade, Ciência, contracenando com outras quatro personagens, os elementos Água, Fogo, Terra, Ar, põem ante os olhos, por meio dos dotes que cada elemento oferece, a beleza (imagem no espelho), a majestade (manta púrpura), os tributos (flores) e o entendimento (“plumas” para voar) de Andrômeda. Essas virtudes, na condição primordial da natureza humana, representam as qualidades do “*más perfecto ejemplar/ que vio el sol*”. A Música, outro personagem em cena, repete o refrão que afirma a condição da natureza humana ser beldade dos montes, divindade das selvas.

Os “dotes”, que, segundo a própria Andrômeda, simbolizam os quatro elementos, são anunciados e repetidos “didaticamente” (vv. 75 – 102). Dessa forma, o autor põe em cena a combinação Graça/ Água/ espelho; Inocência/ Fogo/ manto; Vontade/ Terra/ flores; e Ciência/ Ar/ penacho de plumas. Conforme o texto de Cesare Ripa, os quatro elementos, de cuja combinação resultam as gerações naturais, participam no mais alto grau das quatro qualidades primeiras, produzindo, no homem, quatro temperamentos, quatro virtudes, quatro ciências principais, quatro artes etc. Para representá-los adequadamente, é necessário incluir em suas figuras seus efeitos visíveis, sem empregar metafóricos hieróglifos.⁷⁹ No texto de Ripa, o elemento *Fogo* está vestido de púrpura; o elemento *Terra* carrega nas mãos vários gêneros de plantas e frutas etc. Mais uma vez, podemos confirmar que Calderón constrói seus personagens alegóricos usando emblemas como modelos. Os “efeitos visíveis” de cada elemento são exatamente os dotes que Graça, Inocência, Vontade e Ciência oferecem à natureza humana. A Ciência, por exemplo, chega com o “airón de plumas” que toma do elemento Ar. Ela diz: “*La Natural Ciencia soy;/ y así, las plumas te doy/ para volar desde aquí,/ a la superior esfera*” (vv. 69 – 72). No *Iconologia*, a *Ciência* é descrita como uma mulher que tem “asas na cabeça”; a *Vontade* é uma mulher jovem que, com uma mão, colhe a flor do heliotropo; a *Inocência* é uma jovem virginal que sustenta entre seus braços um cordeiro que lembra Cristo. Ao oferecer o manto à Andrômeda, Inocência diz: “*en jeroglífico dice, que eres la reina felice del Universo*”; Etc.

Dessa cena inicial, participa também o Arbítrio, personagem que, desde o início, parece não se harmonizar. Chega afastado de todos, não está dançando nem cantando. Intervém na cena lembrando que as maravilhas podem ter fim, que é preciso ter medo das voltas do tempo, já que os vãos podem dar nas “espumas” e todos os dons durarem pouco, se eles forem injuriados, danificados ou ofendidos. Segundo Santo Agostinho, o homem pecou, porque usou mal seu arbítrio. Para Santo Tomás de Aquino, o livre-arbítrio é a livre faculdade atribuída à natureza inteligente, com a qual é possível eleger várias e diferentes coisas que convenham a nosso fim. Dele pende o mérito ou o demérito do homem. Nos autos,

⁷⁹ Cf. Ripa, Cesare.: *Iconologia* vol. I p. 307

mesmo que Calderón acredite que o livre-arbítrio seja a capacidade de eleger livremente, o personagem Arbítrio se confunde com o gosto ou inclinação ao prazenteiro.

Em geral, conforme o *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* de I. Arellano, é doutrina canônica que o arbítrio humano, sem a ajuda da graça, inclina-se facilmente ao mal, e a graça é necessária para que o arbítrio humano persevere na busca do bem. Mais abaixo, analisaremos melhor a função desse personagem, que, nessa representação, desempenha o mesmo papel que o Prazer, em *El divino Orfeo*.

Vale ressaltar ainda que são visíveis as preocupações didáticas de Calderón, e a presença das funções retóricas *docere* e *delectare*. Além de o público ver o jogo cênico das personagens em ação e ainda ouvir da própria Andrômeda (vv. 75 - 102) a explicitação do sentido simbólico de toda a cena e da co-relação entre os presentes emblemáticos que recebe de cada um dos elementos e eles próprios, há a explicação, bastante aguda da Ciência, da origem etimológica do nome Andrômeda.

Encontrar explicações etimológicas para os nomes de personagens (“etimologias agudas”, segundo Emanuele Tesauro) é procedimento bastante freqüente nos autos mitológicos calderonianos. Andrômeda pede à Ciência, já que à Ciência se deva a Música e a Poesia, que justifique o nome por ela recebido. O argumento é todo fundamentado em autoridades de letras divinas e humanas: encontra na astrologia (letras humanas) que uma “*Andrômeda*” seria filha da terra; nas letras divinas, ainda que a Ciência visse ser fábula, viu em Santo Isidoro que *Andrômedas*, em grego, queria dizer o belo esplendor do ouro; já Enrique Estéfano diz que *Andrômeda* é a florida Idade e *Andródeas* a divindade, a estátua e o simulacro. Assim, a Ciência mostra os vários sentidos e sinais que esse nome encerra: “*Yo, viendo que señas tantas/ tu rara hermosura encierra;/ pues siendo hija de la tierra, tu perfección adelantas;/ de que una y outra virtud/ expliquen en ti el poder/ de su autor, al florecer/ la edad de su juventud;/ y que ser tu Ser alcanza simulacro soberano/ que hizo de tierra su mano,/ labrado a su semejanza/ que de todos estos sentidos,/ que en sí el griego idioma trae, Andródeas, Andródaes, y Andrómacas, reducidos, un nombre propio saqué,/ viendo convenir en ti/ todas sus señas; y así/ Andrómeda te llamé.*” (vv. 146 – 190)

A explicação etimológica do nome é um dos lugares de pessoa. Vale lembrar que, conforme frei Luís de Granada, a etimologia é uma maneira de argumentar/ apresentar o motivo particular que originou o nome. É *lugar* de primeira ordem apresentar a definição do nome.⁸⁰

Em meio à explicação, Arbítrio, comportando-se ridiculamente sugere sua explicação etimológica cômica: “*Yo creí ser droga, pues/ récipe (espere por Dios) de Andrómaca dragmas dos,/ y Andródeas uncias tres*”. A cena mostra o comportamento do tipo vulgar, que confunde o sentido e a pronúncia das palavras (há um jogo de palavras, pois *dragma* é corruptela de *drachma*⁸¹), produzindo o efeito cômico.

Os personagens Arbítrio e Prazer têm atitudes idênticas e compreensão vulgar das coisas, ou seja, têm o mesmo *éthos*. O sentido etimológico que o Arbítrio encontra para o nome de Andrômeda é também derivado de uma palavra grega. No entanto, o que ele reconhece (o de uma medida) é o sentido ordinário, não o das autoridades que a Ciência apresenta. Personagens que divertem dão aos autos, no dia da celebração da Eucaristia, inclinação ao deleite.

⁸⁰ Cf. Granada, Frei Luís. *Rethórica eclesiástica*. livro II, cap. 8, p. 73

⁸¹ Cf. *Diccionario de Autoridades*, 1732.

Didaticamente, declarando a melhor maneira de alcançar a etimologia do nome no sentido alegórico, Andrômeda (a Natureza Humana) nos ensina a vê-la, porque “*a sutileza/ esté atenta a este auto, viendo/ que soy Andrómeda, siendo/ Humana Naturaleza,/ ninguna me llame ya/ de otra suerte*” (vv. 195 – 204). É importante observar duas coisas: a primeira, a afirmação “*esté atenta a este auto*” que lembra à audiência que o que está se vendo é uma representação; a segunda, é a explicitação da alegoria, já que o sentido figurado, dispositivo sensibilizador do sentido próprio, acaba de ser elucidado.

Calderón, ao longo do texto, deleita o público discreto lançando mão de muitas tópicas retóricas. Por exemplo, quando Andrômeda descreve as maravilhas do horto ameníssimo do paraíso, com prados de matizes esmaltados, com música de aves etc., o autor está usando a tópica *locus amoenus*, que oferecia modelos de descrições de paisagens. Observamos também a presença de outro recurso retórico: a amplificação. Há um esforço por parte do autor de manifestar o quão magnífico, o quão formidável é o jardim do Paraíso (vv. 204 – 218). Esses são recursos definidos e exemplificados nos principais tratados de retórica da época de Calderón. Frei Luis de Granada dedica vários capítulos de sua *Rhetórica eclesiástica* à maneira de pregar amplificando. Nesses versos, mais uma vez o autor madrileno dá mostras de sua formação cortesã, de seu engenho, do domínio da doutrina e do conhecimento das preceptivas retóricas e poéticas. Como a analogia que a própria Andrômeda estabelece entre sua soberba e a do mar. Este, que com suma soberba retrata o céu e é “*apenas monte de plata,/ cuando aún no es selva de espuma*” é análogo à “soberba” da natureza humana que com o arbítrio humano pode eleger o bem ou o mal, ficando assim com reflexo do céu ou as tribulações do mar. Dessa escolha, já vimos com Santo Tomás, dependerá o mérito ou o demérito do homem.

Depois de evidenciar a beleza, a majestade, o tributo, a superior esfera de Andrômeda/ natureza humana, o Arbítrio (sempre ele!) pronuncia um refrão vulgar: “*hablar de la caza/ y comprarla en la plaza;/ hablar de la guerra,/ y ni oír la ni verla;/ hablar de las Índias,/ y ni verlas ni oír las;/ y hablar de la mar,/ y en ella no entrar.*” A fala funciona como uma antecipação. Afinal todos sabem o curso dessa história. Andrômeda pede a todos que voltem a cantar a música que glosa seu nome, o mesmo refrão do início do *auto*, que apresenta o estado da natureza humana antes da Queda Adâmica. Mas um eco distorcido do refrão soa de dentro do carro...

O mal faz sua primeira “aparição” ameaçadora, na voz do Demônio, que distorce o refrão com o acréscimo da palavra *ni* (“*ni ufano los cuente el mayo con flores, ni el sol los señale feliz con estrellas*”) (vv. 250 – 251). Uma confusão singular instaura-se no mar em função de sua presença. A cena é descrita por Andrômeda, Graça, Ciência, Vontade, Inocência, Arbítrio: relâmpagos, raios coléricos, altivos e cegos, trovões ameaçam o céu e a terra; não há orbe que não seja ameaçada, apaga-se a luz do sol, há montes de água sobre imensidades de montes, e o pior, segundo o Arbítrio é a metáfora: “*que arrojando llamas de ovas, de conchas y escamas, un monstruo [o mar] aborta*” (vv. 275 – 277).

Retoricamente, entre os adornos da elocução que servem à amplificação, as *descrições das coisas* é um dos principais. Conforme Frei Luís de Granada, isso acontece

porque habiéndose inventado la Amplificación para conmovier los afectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca que se dice, quanto que se hace y se pone delante de los ojos, siendo notoria que se mueven muchísimo todos los afectos, poniendo a la vista la grandeza de la Cosa. La qual ciertamente se logra con las Descripciones, ya de Cosas, ya de Personas. (...) Descripción es exponer lo que sucede (...) delante de los ojos del que

lo oye ó lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro. (...) Sin embargo se ayuda mas que medianamente de comparaciones, semejantes, desemejantes, imágenes, metáforas, alegorías, y de otras cualesquiera figuras que ilustran un asunto, para lo cual aprovechan grandemente los epítetos (1793, livro III, cap. 6, pp. 155 - 168).

Do verso 254 ao 277, a amplificação, por meio da descrição, põe diante os olhos a ameaça: “*confusión tan nueva y tan singular*”, “*prodigios no visto*”, “*con relámpagos y truenos*”, “*colérico, altivo y ciego, rayos a forjar se atreve*”, “*¿quién vió volcanes de nieve inundar campos de fuego?*”, “*no hay orbe a quien no se atreva su vinidero arrebol*”, “*a ser cíclope del sol sobre sí mesmo se eleva*”, “*ya en partidos horizontes apagar sus luces fragua, poniendo montes de agua sobre piélagos de monte*”, “*aún no es eso lo peor, sino que arrojando llamas de ovas, de conchas y escamas, un monstruo aborta*”.

A imagem do horror, monstro cortando a espuma gelada, paira sobre a terra. Aconselhada a fugir por todos que estão a sua volta (exceto o Arbítrio, o único que não tenta persuadi-la), Andrômeda não encontra o caminho, tropeça e é amparada pelo *Centro*, personagem que a conduzirá ao lugar em que nasceu, onde ela foi, é e será. *Centro*, na definição do *Diccionario de Autoridades*, é o que está mais distante da superfície e, em qualquer coisa, é o mais retirado, escondido e profundo. O *Centro* é o lugar simbólico que a natureza humana ocupa antes da Queda Adâmica. O personagem confia na vitória de Andrômeda sobre o monstro fero, sobretudo porque ela tem arbítrio...

“Prudência”, a virtude cardeal que ensina o homem a distinguir o que é bom ou mau, é o conselho que os personagens da cena dão à natureza humana. Enquanto se retiram do palco, soam as palavras ameaçadoras do Diabo: “*¿Cómo no ha de temer, si voy yo para que todo lo pierda?*” (vv. 315 – 316).

Depois da fuga de Andrômeda, da Inocência, da Vontade, da Graça, da Ciência e dos quatro elementos, o Demônio aparece em cena, citando as metáforas (relacionadas à água) que o profeta Isaías, São João evangelista (o “*águila divina*”) e são Basílio usam para se referirem a ele (vv. 317 – 320). Lembra que, na pura misteriosa lição da Escritura, as “águas” sempre são tribulações; declara qual é a sua intenção: roubar a jóia que está protegida no *Universo Centro de la Tierra*. Para obter êxito em sua empresa, precisa se valer de outra criatura (o Demônio, nos autos teológicos da maturidade de Calderón, nunca está só!) tão horrorosa, monstruosa e terrificante: Medusa.

Do verso 346 ao 370, o Demônio descreve a Medusa. Calderón, novamente, usa um modo de argumentar, descrevendo Medusa, amplificando seus efeitos: “*mágico parasismo de la vida*”, “*madre horrible del sueño*”, “*alimentada fúria del beleño*”, “*susto de los mortales*”, “*línea a los bienes, termino a los males*”, “*mesonera del llanto*”, “*huespeda de los reinos del espanto*”, “*reloj de los momentos, precisa acotación de los alientos*”, “*separación penosa de la más dulce unión*”, “*horrorosa imagen de la culpa y de la muerte*” etc.

É evidente que Andrômeda (Majestosa, bela, inteligente, rica...), os personagens do início da cena e o par Demônio/Medusa (pavorosa, venenosa, peçonhenta, horrível) etc. intensifica o contraste que existe entre o esplendor da natureza humana (criação de Deus) e a imagem da culpa e da morte, que converte a “fineza racional” em pedra ou em homem bruto.

No primeiro diálogo, o Demônio conta sua história a Medusa: a batalha contra Deus, relatada por Ezequiel; a primeira vez que viu a Natureza, o amor rancoroso, raivoso e ciumento que sentiu; o veneno

da inveja; a perda da batalha para a luz, o bem, a graça e a formosura, resultando o desterro em perpétuas trevas. Vimos, em *El divino Orfeo*, o Príncipe das Trevas contar a mesma história. O Demônio, em *Andrómeda y Perseo* e em *El divino Orfeo*, age para que a natureza humana perca sua condição primordial.

Em *Andrómeda y Perseo*, o Demônio, antes de realizar sua empresa, re-afirma o processo alegórico e o paralelismo entre as “letras sagradas” / “letras humanas”. Ele argumenta: “*Andrómeda la ha llamado/ la voz de no sé que tono,/ que hoy en la tranquilidad/ de su paz compuso el ocio./ Con esta causa (porque viéndome marino monstruo,/ su disfraz y mi disfraz/ convengan el uno al otro, embrión de las espumas/ y de las ondas aborto)/ salí a aqueste sitio envuelto/ en ovas, fuego, humo y polvo;/ donde siguiendo la línea/ que tan a dos luces corro,/ por empresa he de llevar/ en el escudo del rostro/ esculpido Finis-Ero,/ pues de sus dichas y gozos/ he de ser fin, cuya letra/ nombre me ha de dar famoso/ de Fineo, pues Fineo/ y Finis-Ero es lo propio.*” Vale lembrar que no texto mítico, Fineu, irmão de Cefeu (pai de Andrômeda), a quem a sobrinha havia sido prometida em casamento, mandou matar Perseu. Para que a fábula seja colocada em cena, o Demônio tem de tornar claro ao público por que, no drama, ele é *Fineo*.

Em *El divino Orfeo*, *Leteo* aparece como um novo personagem, aliado do Príncipe das Trevas e da Inveja. Em *Andrómeda y Perseo*, *Fineo* não é um novo personagem é um novo nome para o demônio. Há, mais uma vez, a clara sinalização de que a “regra” é fundir letras divinas e humanas, novamente, com a aplicação da *etimologia*.

O personagem Demônio encontra explicação similar para o nome Medusa. Ela aparece em cena, porque ele a chama para ser sua aliada, para que faça um feitiço: a culpa original. Diz o Demônio: “*Compónme un hechizo, pues/ si con a Culpa te invoco,/ de ser la Culpa hechicera,/ David me dará el apoyo,/ diciendo que por la Culpa/ es bruto el hombre;/ si como muerte, mágica te llamo,/ Samuel hablará en tu abono,/ dándole voz a un cadáver;/ y si en retóricos tropos/ de alegórico concepto, como a Medusa te nombro, / es por convenir en ti/ alusiones de uno y otro;/ pues muerte y culpa hacer sabes/ bruto al hombre, piedra o tronco.*” (vv. 465 – 477). Assim, para que, ao público, fique transparente a alegoria e a correlação entre letras humanas e divinas, “morte” e “culpa” nas letras divinas estão associadas à “Medusa”, nas letras humanas.

Ao inserir nas falas do Demônio e da Medusa referências a frases de Davi e de Samuel, bem como ao Novo Testamento e aos livros canônicos reconhecidos por Trento, Calderón, além de demonstrar conhecer a fundo os textos da Doutrina Cristã, repete um procedimento comum nos autos: são os personagens diabólicos os que glosam a Bíblia, criando um efeito de semelhança invertida em relação ao pregador iluminado pelo Espírito Santo. Vale lembrar que, na visão de Frei Luís de Granada, o pregador deve conhecer profundamente as Escrituras e deve escolher os lugares mais recônditos, que com sua novidade e dignidade excitem os ouvintes. Medusa é figura alegórica da culpa e da morte, que, devido ao pecado original, passam a fazer parte da natureza humana. Com a associação morte/ culpa/ Medusa, nos “lugares” Samuel, Davi e mito pagão, Calderón cumpre, engenhosamente, a prescrição.

Medusa conta sua história já adaptada à doutrina cristã. Comenta que sente a história do Demônio como se fosse a sua própria. Fala de Júpiter, não sem antes fazer a ressalva, entre parêntesis, no texto: “*(si a la metáfora torno,/ pues ya de otros empezada/ fuerza es seguirla nosotros)*” (vv. 503 – 505). Conta a seguinte história: Júpiter, o Deus dos deuses, com receio de que ela destroçasse seus jardins,

transformou-a em um monstro, que faria todos fugir por causa de seu semblante. É interessante notar que para não haver dúvidas na aguda correspondência entre o mito e o texto bíblico, Calderón facilita o significado pretendido. Não temos notícias de “Górgonas” que quisessem destruir jardins, nem muito menos que Júpiter os tivesse e os vigiasse com tanto cuidado. Calderón quer evitar não ser compreendido, quer evitar incongruências. Para que haja uma maior conformidade entre as figuras e o “preenchimento”, entre os conceitos e o entendimento, ele preferiu re-inventar uma parte do mito, aproximando-o mais do sentido próprio desejado. A intenção do autor parece ser tornar a analogia menos obscura, propondo uma *alegoria imperfeita* “situada a meio caminho entre a autonomia do procedimento (*incoerência*) e o fechamento total da significação (*enigma*).”

É nesta parte, que os personagens *maus* apresentam os argumentos e explicitam por que querem vingar seu opróbrio. A vingança consiste, tanto em *Andrômeda* como em *Orfeo*, em realizar a frase de São Paulo (“a culpa entrou pelo homem e a morte pela culpa”). A Natureza Humana é vulnerável; mas como destruir Andrômeda? Onde derramar o veneno? As dúvidas têm fins didáticos. Demônio e Medusa contam que não podem empestear a água, porque a Graça lava a mancha do lodo; não podem empestear a açucena, porque em seu botão (símbolo da Inocência, como a própria Medusa afirma) há um ouro escondido, contra o qual não há veneno que possa; da mesma forma são invulneráveis a vinha e o trigo, guardados pela Vontade e Ciência. Como afirma o próprio Demônio: “*que en el agua, tierra y fuego, / si tus temores recorro / cristal, flor, ambiente y luz, / diciendo está lo imperioso / de Inocencia, Gracia, Ciencia y Voluntad*” (vv. 630 – 634). Em outras palavras, todos os frutos que o céu dá ao homem estão protegidos pelas virtudes. Só lhes resta uma árvore, a que está no meio do jardim, a Árvore da Morte, como lhe nomeia o Demônio.

Podemos perceber que a “criação”, nos dois autos, tem características similares. Os principais personagens Orfeu/ Perseu, Eurídice/ Andrômeda, Aristeu/ Fineu, Inveja/ Medusa, Prazer/ Arbítrio, Dias/ Virtudes/ Elementos desempenham seus papéis alegóricos, as falas de todos estão repletas de referências bíblicas do Velho e Novo Testamento. Nessa primeira parte, o texto dramático representa e amplifica a criação relatada no Gênesis, 1, 1 – 30. Calderón, mesmo escrevendo um texto de teatro, usa adaptados os lugares das Escrituras e suas glosas.

Os dois autos são alegóricos e revelam os místicos sentidos das Santas Escrituras. As fábulas adaptadas de Orfeu e de Perseu podem ser lidas no sentido *tropológico, alegórico, anagógico*. A verossimilhança da peça se estabelece como semelhança, analogia e proporção, entre o discurso ficcional dramático e o discurso hermenêutico dos Padres da Igreja. O discurso da peça como metáfora da verdade é verossímil e decoroso, podendo por isso ensinar a ética e a política católicas fundamentadas nas autoridades, deleitar com a engenhosidade das metáforas e persuadir pela verdade aludida.

Como o público do auto sacramental é o mesmo do pregador, o uso da alegoria servirá para ensinar e para deleitar. A alegoria que declara o soberano benefício da Redenção é mais excelente, e exposta e amplificada, arrebatando maravilhosamente os entendimentos humanos à admiração de coisas tão grandes que inflamam o amor da divina bondade, benignidade, caridade e misericórdia. Nos autos, os “discursos” amplificados, as falas musicadas, os carros, os personagens “aterram” e deleitam a audiência.

Obviamente, personagens atuam de maneira diferente dos pregadores. Mas muitos dos modos de pregar são usados por Calderón. Em um auto tal qual em um sermão, devemos observar quem fala, a quem fala, do que fala e o que, principalmente, se quer conseguir falando. Os personagens antitéticos e

emblemáticos desenvolvem o tema, ou o argumento conceituoso, pela grande expectativa que o embate entre eles vai proporcionar. A **dificuldade** (procedimento para dilatar e dar ao povo o argumento engenhoso do conceito predicável) estará presente na primeira parte do texto dramático, na expectativa gerada pela ameaça dos personagens maus sobre a Natureza Humana. A ameaça “suspende” e uma engenhosa saída satisfaz.

A próxima parte que delimitamos em *El divino Orfeo* (vv. 548 – 1013) e em *Andrómeda y Perseo* (vv. 665 - 998) corresponde à “Tentação” e ao “Pecado”. Essa parte explicita os sentidos alegóricos do texto e amplifica trechos do texto bíblico. É exatamente nesse momento, que é possível perceber mais o engenho do autor, pois é nele que se revela o que é literal e o que é metafórico. Na narração bíblica, corresponde à parte da culpa original e à expulsão de Adão do Paraíso, em que a natureza humana perde a sua condição primordial.

Conforme Tesouro, o **desenlace**, procedimento seguinte à dificuldade, usado pelos pregadores para fundamentar o argumento engenhoso, serve para se ver uma agudeza em uma passagem que parecia difícil ou absurda. O que parecia dúbio tem de ficar claro e todas as “vivezas e expressões farão o vulgo entender e os doutos se alegrar.” No auto sacramental, o desenlace corresponderá à elucidação do processo alegórico, que tornará explícito os sentidos próprios das alegorias.

A Tentação, o Pecado, a Transformação em *El divino Orfeo*: o desenlace

Em *El divino Orfeo*, nos 237 versos que compõem a próxima parte, o autor madrileno deixa transparente o sentido próprio do papel de cada personagem na encenação. Príncipe das Trevas e Inveja decidem penetrar no “damasceno campo”⁸². Aparecem, em cena, disfarçados de *villanos*, usando os mesmos tipos de trajes do Prazer. Conforme o Príncipe: “*el traje/ tal vez las almas conforma,/ de él nos valgamos.*” (vv. 561 - 563).

O começo da cena é cômico. O Príncipe e a Inveja, disfarçados, fingindo uma simplicidade cautelosa (traíçoeira), aproximam-se do Prazer, mortificado pelo medo de encontrar a serpente. O diálogo entre os três é cômico. Perguntam o Príncipe e a Inveja: “*¿Pues de qué tiene temor?*” Resposta do Prazer: “*De veros a vos y a vos.*” Pergunta do Príncipe: “*¿Eso qué te desconfía?*” Resposta: “*Que cuando un áspid temía,/ pienso que a dado con dos.*” Pergunta da Inveja: “*¿Por qué dices eso villano?*” Resposta do Prazer: “*Porque teneis, a mi ver,/ cara de echar a perder todo el Género Humano.*”

A Inveja, continuando a conversa, apresenta a si e ao Príncipe como estrangeiros, que sabiam muito de “agricultura”. Como vinham fugidos de outra pátria, queriam saber que terra era aquela, e, principalmente, que voz era aquela que fazia “mudar os montes”. O Prazer encontra a oportunidade perfeita para vingar-se do susto que os dois lhe haviam dado. Sua vingança, “*para dar que reír/ próprio ofício del Placer/ una fábula ha de ser/ la que les he de decir.*”. “Fábula” tem no verso dois sentidos: uma “pequena fala” e a fábula mitológica. O Prazer em vez de responder ao Príncipe com a Verdade (com o sentido espiritual, *allegoria in factis*), responde contando uma “mentira” (o mito, no sentido literal). Do verso 624 ao verso 707, o Prazer conta a história literal do mito de Orfeu. Diz aos dois “lavradores” (Príncipe das Trevas e Inveja) que eles chegaram à ilha de Trácia, fértil pedaço da Grécia.

Para que fique evidente o artifício do Prazer, o autor, por meio das didascálias, “dirige” a cena, dando a entender que deve haver cumplicidade entre o personagem e o público: “[didascália] *Aparte/ [texto entre parênteses] (bravos delirios les digo,/ si ya el curioso [o Príncipe] no atienda,/ que los delirios adrede/ tal vez fueron sutilezas)*” (vv. 632 – 635); *Este músico de Gracia (equivocóse la lengua,/ de Tracia quise decir...)* (vv. 651 – 652); (*¿Cuáles están, aunque en griego/ les hablo, la boca abierta!*) (vv. 672 – 673) etc.

O Prazer, para contar sua “mentira” como verdade, imita a forma que os argumentos são desenvolvidos nos discursos de pregadores e de gente não vulgar: há equívocos *Gracia/ Trazia*; explicações etimológicas dos nomes, Orfeu: “*que se interpreta/ dorada voz o voz de oro,/ porque como el oro tenga/ virtud atractiva, pasa/ a la voz sus excelencias*” e Eurídice: “*No hay ciencia de que no esté/ dotada, tanto, que al verla/ tan sabia, que incluye toda/ la Erudición de las Ciencias,/ Eurídice la han llamado/ los que al pronunciarla alteran/ el nombre de Erudición*”; adágios, que mesclam latim vulgar e espanhol: “*con tuis amicis non te/ ponas in una litera*”; etc. Na fábula que o Prazer conta, Orfeu, a Natureza

⁸² Cf. San Ignacio de Loyola, Ejercicios espirituales, 22: “después que Adán fue criado en el damasceno campo y puesto en el paraíso terrenal.” (apud *El divino Orfeo* ed. J. E. Duarte).

Humana e o Paraíso são descritos emblematicamente/ metaforicamente: voz de ouro, Filho do Sol, linda esposa, cuja menor excelência é a beleza; florestas, que pouco falta para ser um “*Bello Paraíso*”, onde Orfeu diz venham flores, flores vêm, etc... Quanto à Eurídice, ela é uma ninfa Dríade, ninfa da água (“*que por agua ha de venirla*”, referência à água do batismo que salva a humanidade do Pecado Original). Na fábula “inventada” para enganar o Príncipe e a Inveja, Prazer afirma que Orfeu ama tanto a Eurídice “*que pienso que si la viera/ [didascália] (Dentro, los instrumentos) en el infierno... Mas esto/ para adelante se queda/ pendiente agora...*” (vv. 686 – 690).

A participação cômica do Prazer, personagem que, veremos, cumpre a mesma função que o Arbítrio em *Andrómeda y Perseo*, termina afirmando sua condição de não poder eleger⁸³: *si servila [Eurídice] deseáis, la diligencia/ con ella haced, no conmigo/ que si por mi voto fuera,/ no os recibiera...*; e afirmando sua desconfiança, “*si no me mienten las señas*”, de que estava conversando com duas pessoas que não eram “boas em Deus”. Por isso, que ficassem com a “fabulinha”.

Continuando em cena, o Príncipe e a Inveja revelam, por sua vez, a “verdade” e a “mentira” da fábula. O Príncipe reconhece o ardil do Prazer e revela a verdade dos sentidos alegóricos: “*De que este villano [o Prazer] crea/ que con a verdad me engaña*” (vv. 709 - 710). Ou seja, o mito literal, narrado como mentira pelo Prazer, é ouvido como verdade pelo Príncipe das Trevas. Mas o Príncipe sabe discernir “*verdades en sombras envueltas*”. Ele mesmo explica que a mitologia pagã é apenas uma recordação deformada da verdadeira doutrina cristã: “*La Gentilidad, Envidia,/ idolatramente ciega,/ teniendo de las verdades/ lejanas noticias, piensa/ que a falsos dioses y ninfas/ atribuya las inmensas/ obras de un Dios solo y como/ sin luz de fee andan a ciegas,/ hará con las ignorancias/ sospechosas las creencias./ ¡Cuántas veces se verán/ los Poetas y Profetas/ acordes, donde se rocen/ verdades en Sombra envueltas!/ ¿Qué más Faetonte que yo,/ que por gobernar la Excelsa/ Carroza del Sol caí?/ Y de esta misma manera/ habrá infinitos Lugares/ que por repetidos deja/ mi voz, en que se confronten/ Divinas y Humanas Letras/ en la consonancia amigas/ y en la Religión opuestas./ Y siendo así, que aquel Texto/ de la Sabiduría Eterna/ que la armonía del mundo/ medida y número tenga,/ careado con Isaías,/ adonde cantar intenta/ lo que Cristo cantará/ a su Viña, que es la Iglesia/ de este Soberano Orfeo,/ le han de entender cuantos vean,/ que la música no es más/ que una consonancia; y que esta/ está tan ejecutada/ en la Fábrica perfecta/ del Instrumento del Mundo, que en segura consecuencia,/ es Dios su Músico; pues/ Voz e Instrumento concuerda*” (vv. 712 – 753).

O Príncipe das Trevas anuncia o modo que os autores humanistas costumavam interpretar os textos da tradição greco-latina: os poetas da gentilidade, apesar de viverem afastados da luz da fé, intuam alguns dos mistérios do Cristianismo. A música executada na “fábrica perfeita do instrumento do mundo” é consonante no “canto” de Cristo para a vinha⁸⁴ e na Igreja do soberano Orfeu. A mescla de elementos retóricos e teológicos torna evidente que Calderón aplicava aos textos mitológicos os sentidos alegóricos.

Depois do artifício revelado, o Príncipe, para dar prosseguimento à trama, se autoneia Faêton⁸⁵

⁸³ O Arbítrio, personagem freqüente nos autos, não elege, mas o homem elege usando seu arbítrio, que é livre e está a seu mandado, como ensina Santo Agostinho.

⁸⁴ Em Mateus, 20, 1-16, há a parábula do amo que contrata operários para trabalhar nela. O dono da vinha é Jesus, a vinha é a Igreja, os primeiros chamados são os judeus, os últimos os gentios. Os judeus não responderam com fidelidade a chamada de Jesus e os gentios, que eram os últimos, passam a ser os primeiros.

⁸⁵ Faêton pediu ao pai (o Sol) a permissão para guiar seu carro por um dia. Apesar das advertências do pai, logo Faêton mostrou-se incapaz de guiar os corcéis do Sol. Estes desviaram de seu curso e a Terra corria o risco de ser queimada quando Zeus interveio e lançou um raio contra Faêton, que foi cair no rio Erídano. O demônio também é um Faêton por haver se rebelado contra Deus e por haver desejado ter seu poder.

e depois Aristeu (há infinitos lugares para confrontar divinas e humanas letras). Ele revela o sentido verdadeiro das alegorias: Deus é o verdadeiro músico, que voz e instrumento concorda; realizará suas consonâncias perfeitas em seu instrumento, o mundo.

Nesse momento do texto, o que parecia dúbio, difícil ou absurdo tornou-se claro. As várias alegorias emergem ao mesmo tempo. De início, a fala do Prazer trata a figura de Orfeu como uma simples alegoria retórica (*allegoria in verbis* ou alegoria dos poetas). Retoricamente, Orfeu (signo em presença) é uma metáfora de Deus (signo em ausência). Dentro da expressão retórica, é possível entrever a agudeza do autor em estabelecer a relação artificiosa, na festa do *Corpus*, entre um mito e a criação. Já que parte de uma ficção poética (de uma narrativa mítica/ metafórica), para significar de maneira indireta uma realidade que não tem que passar por por outro acontecimento profético, a correspondência entre as duas “substâncias” distantes (Orfeu e Deus) é apenas circunstancial: Orfeu é uma metáfora, “um dispositivo sensibilizador do sentido que realmente importa”.

No entanto, na fala do Príncipe das Trevas, a alegoria torna-se transparente: “*le han de entender cuantos vean/ que la música no es más/ que una consonância y que esta/ está tan ejecutada/ en la fábrica perfecta/ del instrumento del mundo/ que en segura consecuencia/ es Dios su músico* (vv. 745 – 753) (...) *Pues atenta/ desde aquí, Envidia, a dos luces,/ a dos visos, dos ideas/ verás si dice la historia/ lo que a la fábula resta* (vv. 769 – 774). A agudeza/ metáfora é “traduzida”, pois o sentido “ausente” é explicitado, didaticamente. O Príncipe das Trevas transforma a “agudeza” do Prazer em *uma alegoria transparente*, o que dará condição ao público de não desviar a atenção dos sentidos próprios que realmente importam.

Como são “duas luzes”, “duas semelhanças”, “duas idéias”, *El divino Orfeo* põe também em cena a alegoria hermenêutica. Orfeu é figura alegórica que participa de dois acontecimentos históricos que se completam: a Queda Adâmica (“*por um homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, e deste modo passou a morte a todos os homens por aquele em quem todos pecaram*”⁸⁶) e a Redenção (“*o único remédio, Jesus Cristo, Senhor nosso, único mediador, que nos reconciliou com Deus por intermédio de sua paixão*”). Calderón aplica a alegoria *in factis*, ou seja, a Queda Adâmica descrita no Gênesis (Velho Testamento) é signo premonitório que passa a significar com a conclusão do fato que vem depois, a Redenção (Novo Testamento). Vimos que esse tipo de interpretação, a mesma dos primeiros Padres da Igreja, é o processo que faz de um acontecimento histórico real o símbolo de outro acontecimento. Estender esse tipo de alegoria a uma fábula pagã, para celebrar o maior dos sacramentos da religião cristã, é promover a propaganda de fé cristã e da desmitificação da religião pagã. Nos versos 1290 - 1294, outra fala do Príncipe das Trevas é reveladora: “*y no es la primera vez/ que el harpa espíritus lance,/ pues sombra de esa, Saúl/ la templó en David no en balde.*”⁸⁷ Orfeu é figura que atualiza a realidade histórica do Velho e Novo Testamentos.

A fábula de Orfeu, cristianizada, pode ser lida (ou colocada em cena) *figuralmente*. Fornece a matéria para a interpretação e a invenção, pois reúne “uma maneira de falar” (alegoria *in verbis*) e “um modo de entender” (alegoria *in factis*). Por isso, é um misto retórico-hermenêutico. “O ser divino se revela de várias maneiras, sendo tarefa do erudito-poeta rastrear todas as suas manifestações, demonstrando a unidade na diversidade.”⁸⁸ Calderón, em sintonia com poetas e eruditos de sua época, desenvol-

⁸⁶ Cf. Sessão V, celebrada em 17 de junho de 1546, do Concílio de Trento

⁸⁷ Sombra da harpa de Orfeu: quando um espírito mau passou a dominar Saul, disseram que fosse buscar um homem que tocasse harpa, para que todas as vezes um espírito mau tivesse sobre ele, o instrumento tocado o acalmaria. O harpista era Davi. Cf. I Samuel, 16, 23).

⁸⁸ Cf. Hansen, p. 67

ve uma técnica muito cuidadosa de rastreamento de mitos “pagãos”, acomodando-os à história cristã, e explicando-os didaticamente.

Com os sentidos alegóricos explicitados, o Príncipe das Trevas, para que se realize a “fábula inteira”, passa a ser Aristeo, “*que esta Hermosura pervierta,/ no sin Etimología/ también: ¿de Antiteos la letra/ contra Dios no se traduce?/ Y corrompida, ¿no suena/ casi lo mismo Antiteo/ que Aristeo? Pues atenta/ desde aquí, Envidia, a dos Luces, a dos Visos, dos Ideas;/ verás si dice la Historia/ lo que a la fábula resta.*” (vv. 763 - 773). Como há de haver serpente que morda o pé de Eurídice, a Inveja passa a ser serpente, “*pues nadie llega/ a ignorar cuánto la Envidia/ áspid es*”. (vv. 779 - 780).

Voltam à cena a Natureza Humana, os Dias e a Música em clima de festa. Toda ação é observada por Príncipe das Trevas e Inveja. Antes de comer o fruto, a Natureza Humana está ricamente vestida, é a “senhora” dos Dias. Cada um deles traz as insígnias da Criação, que lhes foram dada por Orfeu. Todos, vivendo a harmonia de antes da Queda, cantam um refrão que já fora utilizado por Calderón nos autos *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, 1671, e no *El laberinto del mundo* (.....). Esse refrão lembra aos sentidos que devem estar alerta, pois o Amor (Deus/Orfeu) advertiu que poderia haver uma serpente por entre as flores.

Quando a Natureza se depara com o Príncipe e a Inveja, quer saber quem são. Os dois tornam-se um único ser, pois o Príncipe turbado pela presença da Natureza Humana, esconde-se atrás da Inveja para soprar-lhe no ouvido o que ela deve dizer: “*habla el áspid/ porque el demonio le alienta*” (vv. 806 – 807). Essa idéia de Calderón confirma a de Santo Tomás de que a serpente é astuta pela astúcia do diabo e dizia sem entender o que lhe inspirava o diabo⁸⁹. Calderón põe ante os olhos o horror da cena. O monstro unificado *Príncipe das Trevas-Aristeo-Demônio-Inveja-Serpente* está pronto para introduzir a culpa no coração da Natureza. O início da conversa é semelhante a que tiveram com o Prazer, na cena anterior. Calderón, mais uma vez, lança mão de uma formulação comum nos autos: a Inveja/Príncipe das Trevas apresenta-se como *agricultor* vindo de terras estrangeiras. O demônio caracterizado como alguém que conhece todo tipo de planta aparece nos autos *La viña del Señor* e *El pastor fido*. Toda essa passagem do diálogo entre a Natureza Humana e a serpente seguirá o texto bíblico (Gênesis, 3, 1 – 6), com a diferença de ser amplificadas, para comover. O fato de o público ter de ouvir em eco a fala do demônio, uma vez em voz baixa, na voz do Príncipe/Demônio ao ouvido da Inveja, e outra vez numa voz forte, a voz da Inveja, aumenta a dramaticidade dos momentos que antecedem a entrada da morte, pois faz com que a cena se torne mais lenta e tensa.

A Natureza foi persuadida pela Serpente/demônio a comer o fruto do bem e do mal. Foi convencida porque acreditou nos argumentos do demônio (a razão por que ela poderia fazê-lo não era por haver veneno ou para o estabelecimento de algum culto à obediência), que comendo o fruto ela tornar-se-ia divina: “*Come e como Dios serás*” (v. 855). No texto bíblico, “a mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e muito apropriado para abrir-lhe a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente” (Gênesis, 3, 6). No auto, Calderón enfatiza o pecado da soberba. Essa soberba induziu Natureza Humana a desobedecer às ordens de Deus. Segundo Santo Agostinho, o homem e o demônio pecaram do mesmo modo, porque desejaram ser como Deus, desordenadamente.

A próxima parte é, evidentemente, a mais dramática. Logo após a ingestão do fruto, ocorre uma

⁸⁹ Cf. (apud El divino Orfeo, p. 265) Santo Tomás, *Summa*, 2 –2, 165 2 ad 4.

série de transformações. A Inveja e o Príncipe preparam-se para que a Natureza caia sob o poder do esquecimento (Leteo). Ela agora é a “*nueva Eurídice*”; a Inveja é “sombra de sua culpa”; Inveja e Príncipe deixam a cena, que passa a mostrar o sofrimento da Natureza, em sua nova condição.

A unidade entre a Natureza e os Dias é rompida. Eles passam a ser “Noites Funestas”; ela é invadida por uma quantidade enorme de paixões inusitadas: agonia, pena, angústia, dor, violência, *parasismo*⁹⁰, letargia, frenesi, tristeza, delírio, ilusão etc. Os Dias não conseguem saber por que a aflição, o choro, o tremor, o susto, o assombro, o terror... A maneira como Calderón encontrou para pôr diante os olhos a passagem da imortalidade à mortalidade da natureza humana é muito engenhosa. Primeiro, a imagem da “espada de fogo” (Gen. 3, 24). Conforme o texto bíblico, Deus, com receio de que o homem provasse o fruto da árvore da vida, colocou ao oriente do jardim do Éden, Querubins armados de uma espada flamejante. Assim, ela impediria a entrada do homem no paraíso. Depois, na didascália, está indicado que por trás do Dia 1º, sai a Inveja vestida de negro, com um manto largo e rosto coberto e “*haciendo acción como le apresura para que pase, se queda ella en su lugar y con todos hace lo mismo de suerte que siempre haya noche entre uno y otro Día*”. Os Dias não podem mais estar juntos, necessitam vir um após o outro, pois a unidade foi rompida e a noite dominou a luz. Quando Adão no Paraíso era imortal, todos os Dias estavam unidos, pois não importava a passagem do tempo. Como conseqüência do pecado todos passam a perceber a passagem do tempo.

A Natureza amplifica a cena descrevendo os Dias fustigados pela presença da noite, transformar-se: *¡Ay, que entre uno y otro Día/ está la noche interpuesta!/ ¡Qué horrible! ¡Qué oscura! ¡Qué triste!/ ¡Qué negra! Mas ¡ay, que es imagen de mi inobediencia!/ ¡Quién pudiera de ella huir?*” (vv. 916 – 920). As insígnias dos Dias, para a Natureza Humana, agora, são opostas: a luz é noite (com o pecado, a Natureza Humana penetra o mundo das trevas); as águas transformam-se em nuvens densas no céu - relâmpagos e trovões; não há monte que não estremeça; as flores e plantas são espinhosas e engendram serpentes; astros, Sol, Lua e estrelas estão sujeitos às febres de um eclipse; peixes e aves, monstros marinhos de espumas cobertos, ar de funestos pássaros; as feras que humildes estavam, aguçam as garras, afiam as presas. Também da parte dos Dias, não há como acudir a Natureza: “*Que los Días las desdichas/ las ven, mas no las remedian.*”

A imagem da culpa da Natureza Humana é a noite fixa que, a partir de agora, forçosamente, a seguirá. Na sua nova condição, mesmo com o Prazer, que volta em cena, não há alegria, só pesares. Ela tenta fugir de todos, mas em direção à nave de Leteo: “*¿dónde suspensa,/ helada, torpe, caduca,/ desmayada, absorta y ciega/ iré a parar?*” A cena atinge o máximo de dramaticidade, quando o público ouve a voz do Príncipe das Trevas dizer “*A mis brazos*”, que, seguindo as indicações da didascália, surge a tempo de segurar a Natureza desmaiada. O mal concretiza seu plano: Eurídice/Natureza Humana/deixa a cena sob o poder de Leteo. A Inveja comenta que o pecado da Natureza é pecado da morte da alma. O Concílio de Trento denomina o Pecado Original morte da alma, isto é carência da vida sobrenatural, da graça santificante.

⁹⁰ No *Diccionario de autoridades*, *parasismo* significa “Accidente peligroso o cuasi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo.”

A Tentação, o Pecado, a transformação em *Andrómeda y Perseo*: o desenlace

Os 333 versos de *Andrómeda y Perseo* que compõem a parte da tentação são usados pelo autor brasileiro para afirmar alguns dos dogmas do Cristianismo - o poder de Deus sobre o mal, a promessa do Demônio de vingar sua deshonra, o perigo perpétuo da serpente - e para elucidar o verdadeiro sentido das alegorias.

A cena começa de modo cômico, com o Demônio tentando prender o Arbítrio, que volta ao campo por causa do “capricho das maçãs de uma árvore”. Grita o Demônio: *Date, Loco,/ a prision*. Pergunta o Arbítrio: *¿Cómo he de darne/ si soy libre; no es un tonto/ quien tal piensa?*

É evidente o paralelo que podemos estabelecer entre os dois autos que estamos analisando. O Arbítrio, personagem que em *Andrómeda* tem um papel similar ao do Prazer em *El divino Orfeo*, atua também para fazer o público rir. Depois que Perseu, em sua primeira aparição, com a face coberta, lhe salva, diz: *Sepa usted, seo rebozado,/ que yo soy un Loqui-Tonto, que es peor que loco a secas, y aunque el favor conozco, no sé agradecer* (vv. 720 – 724).

Perseu aparece disfarçado. Seu aspecto é de um nobre venerável, armado com o “escudo cristalino de Minerva” e “*el templado acero*” de Mercúrio. O Demônio (no início, vv. 685 - 686) e *Andrómeda* (depois, vv. 745 - 746) pedem a ele que revele o disfarce, mas ainda não é chegada a hora. Para o Demônio diz: “*Soy quien soy*” (v. 687); “*No ha llegado el tiempo forzoso en que ha de saberlo*” (vv. 691 – 692). Para *Andrómeda*: “*Perdonad, prodigio hermoso,/ que hasta el prefinito tiempo,/ que una belleza, a quien rondo,/ con los disfraces de amante,/ para las dichas de esposo, merezca llamarla mía,/ nadie me ha de ver el rostro*” (vv. 647 – 653).

O duelo entre Perseu e o Demônio é representado e narrado ao mesmo tempo. A narração é amplificada, para comover os afetos: “*Y en el acero que esgrimes,/ que es rayo tan poderoso/ que dando horror al horror,/ que dando asombro al asombro/ has de obligarme a que huyendo...*” (vv. 698 – 702). Com o Arbítrio livre, *Andrómeda*, as Virtudes e os Elementos voltam em cena para agradecer a Perseu. Este lhes conta quem era usando os lugares de pessoa: nome (etimologia), natureza, fortuna, hábito, em um discurso que tem “*dos visos*”, ou seja, que vai substituindo os aspectos do plano historial ou plano das letras humanas, por aspectos do plano alegórico ou das letras divinas. Diz Perseu: “*...y ya que/ con mis señas os informo/ en Humanas Letras, haga/ en las Divinas lo propio./ Las Humanas dicen (bien/ que en sentido fabuloso,/ como sin luz de la Fe)/ que Júpiter, poderoso deus de deuses, me engendró,/ concebido en lluvias de oro./ Las Divinas, que en rocío,/ que cándido, puro, hermoso/ vellón sin mancha cuajó,/ hilada la nieve a copos.*” (vv. 792 – 805).

As “vestes” (sinais de humanas letras), o manto azul (que imita as nuvens, cortinas do sacro trono), o cristalino escudo e a lança, contrastam com os caracteres do monstro que, sendo obrigado a fugir, navega as tempestuosas ondas negras. Perseu, em seu disfarce, apresenta-se como alguém piedoso e desinteressado e *su pretexto es solo/ buscar aventuras, que/ sean venturas para otros* (vv. 769 – 771). Em letras humanas, Perseu é filho do Deus dos deuses, concebido em chuvas de ouro. Já em letras

divinas, é uma hermética metáfora: a inspiração divina (metaforicamente, *rocío*) formou a lã (*vellón*) sem mancha, o Cordeiro que encarna a vitória da vida sobre a morte. O orvalho evoca o sangue de Cristo, símbolo da Redenção. No Deuteronômio, 32, o cântico de Moisés começa: *que minha doutrina jorre como a chuva, que minha palavra caia como o orvalho...* Em Isaías: *Céus! Espalhai como um orvalho a vitória...*

A explicação etimológica do nome serve para humanas e divinas letras: *Y así, mi nombre es en ambas,/ con seguro de que como/ conmigo mismo y en mí/ mismo, por mí mismo obro;/ y per se, en latino frase,/ es el que obra por sí solo,/ bien pudo asentar que, en fe/ de per se, Perseo me nombro*” (vv. 806 – 813).

Assim, exatamente como em *El divino Orfeo*, Calderón explicita o processo alegórico informando quem é Perseu nas humanas letras e nas divinas. Volta a pôr em cena o argumento que nos faz entender as várias alegorias do auto sacramental: a literalidade do mito, metáfora do verdadeiro sentido, e a interpretação alegórica, o sentido próprio das letras divinas. Perseu, signo em presença, é uma metáfora do Deus/ Criador. Como Orfeu, em *El divino Orfeo*, é figura alegórica que participa dos dois acontecimentos que fundamentam a Eucaristia: a Queda Adâmica e a Redenção. Velho e Novo Testamento estão novamente sobrepostos, na alegoria factual, seguindo a idéia de santo Agostinho de que o Filho de Deus é o “princípio” de “*No Princípio*” (Gênesis, 1,1). Perseu, assim, é tipo: seu disfarce é sombra do momento da salvação, quando será Cristo. Há uma “maneira de falar” e um “modo de entender”.

Perseu, antes de deixar a cena, pede a Andrômeda que “pague” seu agradecimento não comendo o fruto do bem e do mal. “Comer o fruto” é um dos dogmas do pecado original. Andrômeda/ Natureza humana perde a santidade e justiça e incorre pela culpa de sua prevaricação na morte. Há uma parte de *docere*, num embate entre as virtudes e Andrômeda, que culmina, obviamente, com ela experimentando o fruto e perdendo seu estado primordial. Calderón, na cena, cria, engenhosamente, o seguinte raciocínio conceptista: Andrômeda quer saber o que é a *morte*. Segundo a Ciência, “morte é deixar de ser”; Andrômeda pergunta: “*Y añadir también al morir, muriendo:/ ¿cómo he de morir, no siendo,/ si es dejar de ser, morir?*” (vv. 865 – 867). Ciência lhe explica que na Humana Fortuna há duas mortes, a natural do corpo e a da alma, podendo evitá-las resignando-se a Deus, advertida pelas virtudes... Andrômeda pergunta: “*¿Decidme, pues, cómo aquí,/ ya que en vosotras me fio,/ podrá entre logro y desvio/ distinguir el mal del bien?*” (vv. 883 – 885). A responsável por essa distinção é o saber da Ciência, que propõe; mas quem elege é o Arbítrio. Andrômeda pergunta ao Arbítrio: “*¿Que haré para no morir?*” A resposta do Arbítrio é cômica (segue o decoro do personagem): “*No llamar médicos, ser/ alegre, comer, beber,/ y para hacer ahora gana, dígalo aquella manzana*” (vv. 891 – 894). Andrômeda pergunta aos elementos se não achavam aquele fruto belo. Os elementos concordando com ela, dizem que sim, pois cada um deles tornou o fruto belo: a Terra prendeu seu tronco e o fertilizou; a Água banhou em cristal suas raízes, etc. Andrômeda conclui que os elementos o formaram para que quando o Arbítrio o visse, “*a gustarla me moviera:/ y así...*”

Andrômeda cada vez mais fica tentada a experimentar o fruto. A Ciência tenta impedi-la dizendo que aquele tinha sido o fruto assinalado por aquele “*que el riesgo te avisó/ que entre las demás había*”. Andrômeda movida pela curiosidade e sem estar convencida do perigo que corria, já que não aceitou que por detrás da beleza do fruto havia algum veneno, resolveu perguntar à própria árvore, onde Medusa está escondida; ouve as palavras: “*Come y serás como Dios: come e inmortal serás*” (vv. 924 – 925), a mesma passagem do *Gênesis* 3, 4.

Guiada pelo Arbítrio sem ciência, Andrômeda está agora desejando ardentemente comer o fruto. As virtudes e os elementos também tentam impedi-la. Arbítrio e Andrômeda não dão ouvidos aos apelos das Virtudes e dos Elementos, que, na mesma ordem simétrica da loa, tentam antepor-se ao caminho: a primeira é a Ciência/Ar (*no basto a detenella, si errare, sea en mi ausencia, no vea yo su desvario* (v. 945)); depois Inocência/Fogo (*No ver tu despeño yo* (v. 951)); Vontade/Terra (*Tu se la has querido dar/ apeteciendo su ruína,/ cuando a su daño la inclina/ tu error, vuelto en su delito,/ de Albedrío, en apetito,/ contra Voluntad Divina.* (vv. 960 – 965)); Graça/Água (*Ya es bien que tu paso impida,/ porque tu última desgracia/ está en que pierda la Gracia.* (vv. 976 – 977)).

Assim, do verso 895 até o verso 998, Calderón dramatiza os momentos que antecedem o pecado original. Andrômeda é tentada pela beleza do fruto e por Medusa. No “embate” entre as Virtudes, Andrômeda está sendo orientada pelo Arbítrio. Sem que a Ciência, a Inocência, a Vontade e a Graça consigam detê-la, o público vê e ouve a natureza humana aproximar-se da árvore do bem e do mal. Os Elementos, à medida que as virtudes vão se retirando da cena, narram a transformação dos atributos que davam a ela majestade, inteligência, beleza, na primeira parte do texto. Depois que todas as virtudes deixam a cena, o Arbítrio dá o fruto proibido à Andrômeda.

A Natureza Humana perde sua condição primordial e o drama ganhará uma nova reflexão, que dará nova ênfase ao que foi apresentado.

Na próxima parte, ocorre a concretização do plano do Demônio e da serpente. A Natureza Humana será expulsa do jardim do Éden, sofrerá a Queda, pois comerá o fruto proibido. Essa parte vai do verso 998 até o verso 1297, quando começa a Redenção, última parte do auto.

Quando Andrômeda come o fruto acontece uma série de transformações: perde luz, vista, vida, alma e sentidos. Os Elementos sofrem forte pasmo. Medusa anuncia sua vitória e a de Fineo e compara o delito de Andrômeda ao delito do Demônio: “*Su delito y tu delito/ de um mismo parto nacieron;/ y así, tu pena e su pena/ tendrán un castigo mesmo*” (vv. 1020 – 1024). A mesma idéia aparece em *El divino Orfeo*. O pecado do primeiro homem foi a soberba, que o induziu a desobedecer aos mandamentos de Deus. Medusa prevê para Andrômeda uma vida muito diferente daquela sua condição primordial: “*infeliz vida te espera/ al aire, al calor y al hielo,/ bebiendo el agua del llanto/ y el pan de dolor comiendo./ Con que hasta aquella segunda/ muerte del morir muriendo,/ vivirás como yo vivo, morirás como yo muero*” (vv. 1032 – 1039). “Aquele segunda morte”, a morte da alma, é uma menção à resposta que a Ciência deu à Andrômeda (vv. 868 – 872), quando ela quis saber o que era morrer.

Os elementos perdem também suas propriedades: “o cristal quebrou seus espelhos”, “o fogo apagou suas luzes”, “o ar perdeu seus alentos”, “o Centro da Terra gemeu”. O personagem Centro pergunta à Andrômeda o que ela sente. Em mais uma referência ao texto bíblico, Gênesis, 3, 10 – 13, ela está envergonhada e pede ao pai que não a olhe. O Centro pede aos Elementos que a consolem. Mas Andrômeda, em sua nova condição, ouve o consolo como uma ameaça, temendo os argumentos que cada um dos elementos lhe apresenta. Quer afastar-se do Fogo, que, para ela agora, apresenta duas contradições: a falta dele lhe cega, a presença dele lhe queima (*¡Que me quemo!/ a la inclemencia del sol, oscuro y ardiente a un tiempo*); o Ar a aflige de extremo a extremo, de uma dor a outra dor, passa a ser frio e inclemente (*¡Que me hielo! ¡a la inclemencia del aire, frio y destemplado a un tiempo!*); a Água pode inundar toda a natureza e pode afogá-la (*¡Que me ahogo! Ya desde aqui padeciendo/ las avenidas del mar,/ preso e desatado a un tiempo.*); a Terra é a própria ameaça da

morte (*pues el suelo/ en que hallé flores y frutos, abrojos y espinas sienta/ ensangrentada la planta!/ ¡Que me muero! ¡que me muero!*).

A cena a cada verso ganha dramaticidade. Tudo se volta contra Andrômeda: “*los tiernos cantos de las aves no/ son ya anuncios, sino agüeros;/ gorjeos, sino gemidos;/ cláusulas, sino lamentos./ Los halagos de los brutos/ a mi obediencia sujetos,/ ya son amenazas, todos/ aguzando y previniendo/ contra mí presas y garras.*” (vv. 1116 – 1125). Os elementos, não mais extensões de Andrômeda, são opostos a ela: morreu a luz do fogo; só há alento no suspiro; só no pranto há água; o sustento, apenas se lavar ou cultivar a terra. Calderón amplifica a passagem bíblica e engenhosamente contrapõe essa cena à cena inicial do auto. A unidade que existiu entre os Elementos, as Virtudes e Andrômeda está de tal modo rompida que Andrômeda percebe que, caso os Elementos (e seus atributos) tentem uma aproximação, ela será ferida; caso ela mesma tente se aproximar, eles fugirão.

Aparece em cena o Querubim Mercúrio, o guardião dos Jardins. O Querubim é o Espírito angélico da suprema hierarquia dos nove coros dos anjos, pelo dom de ciência de que especialmente é dotado. A caracterização de Mercúrio, no auto, é muito próxima à caracterização do emblema do livro de Ripa. No *Iconologia*, Mercúrio é um jovem que levará na mão o caduceu e nos pés os talaes, como os poetas costumam representar. Segundo os gentios, com o caduceu, Mercúrio ressuscitava os mortos; quanto aos talaes e as plumas, simbolizam a velocidade das palavras, que em um momento desaparecem, razão por que Homero as qualifica de velozes e aladas. No texto de Calderón, o próprio Mercúrio chama atenção para sus insígnias: “*si del talar y de la ala/ no lo han dicho las insignias,/ con las de estes caduceo,/ cuyos áspides publican/ el delito e la sentencia, vuelto espada de justicia*” (vv. 1221 – 1226). Ele é o mestre da Ciência, defensor das Virtudes e dos Elementos. *Recita* a desdita de Andrômeda, quem fora escolhida por Júpiter, Deus dos deuses, para ser rainha de Seu império e perturbou a Ciência, perverteu a Vontade, maliciou a Inocência e perdeu a Graça; que querendo ser como Deus, ficou sendo ela mesma. É Mercúrio quem sentencia o castigo que a Natureza Humana sofrerá: viver exposta “às duas feras nocivas” (o Demônio e a serpente) e a expulsão de Andrômeda do Paraíso: “*sal de estos jardines, deja/ los palacios en que habitas./ Y pues aquesta sentencia,/ según presente justicia,/ a todos toca guardala,/ a todos toque el cumplirla,/ siendo ya ley precisa/ el que ella muera antes que todas vivan.*” (vv. 1241 – 1248).

O Centro não pode opor-se à sentença e Andrômeda compara seu destino ao da filha de *Jephté*, com a diferença que *Jephté* dedica à filha o céu, enquanto seu pai (o Centro) a sacrifica, doando-a a um monstro. A história de *Jephté* e sua filha está contada em Juízes 11, 30 - 40. Os israelitas, nessa passagem, desobedecem a Deus (*Vós (os israelitas) me abandonastes de novo para servir a outros deuses*). *Jephté*, o galaadita, um valente guerreiro, é convocado para combater os amonitas. Para obter êxito na batalha, faz um voto: sacrificaria aquele que saísse das portas de sua casa ao seu encontro, quando voltasse vitorioso. *Jephté* ganhou a batalha e quando voltou a casa, sua filha (única) foi quem saiu ao seu encontro. Quando ficou sabendo do voto do pai, disse: “Meu pai, se fizeste um voto ao Senhor, trata-me segundo o que prometeste, agora que o Senhor te vingou de teus inimigos...” Pede dois meses para que possa ir às colinas chorar o seu destino. Andrômeda, desesperada, repete as palavras da filha de *Jephté*. Mas se sente mais merecedora do prazo que adie a morte, já que *Jephté* consagra sua filha ao céu, enquanto que seu pai a consagra a um monstro.

Andrômeda deixa a cena seguindo em direção ao *escollo* para que a sentença implacável seja cumprida: “*Ley es precisa/ al que ella muera antes que todo viva*” (vv. 1296 – 1297).

Assim, o desenlace corresponde às passagens da tentação e do pecado, tal como o Gênesis apresenta. Calderón engenhosamente revela os sentidos das alegorias e prepara a aplicação, a “nova reflexão” que dará uma nova ênfase ao que está sendo apresentado. “Aplica-se o discurso à passagem da Escritura e a passagem da Escritura ao tema”. É tarefa do engenho aproximar duas coisas que pareciam distantes. O ouvinte reconhecerá a verdade e harmonia de uma coisa com outra. O auto se aproxima de seu fim, saltando do Gênesis para os relatos da cena de ultrajes e da ressurreição, dos evangelistas, para pôr em cena a última parte, a Redenção.

Redenção em *El divino Orfeo*: aplicação

A Redenção da natureza humana começa quando Orfeu re-aparece em cena, perguntando: “¿Que los Dias las desdichas/ las ven mas no las remedian?” (vv. 1014 – 1015). A resposta ele mesmo dá e vem em versos que já apareceram em outros autos: “*Bien lo sé; pero aqui importa/ que humano modo se entienda.*” Segundo R. Cuesta, esses versos indicam que “*Calderón tiene en cuenta el principio de la condescendencia divina, según el cual, Dios, al revelar su mensaje de salvación condesciende con los modos de hablar y se adapta al mecanismo y proceso del conocimiento humano.*” (Apud *El divino Orfeo*, Ed. J. E. DUARTE, 1999, p.278) Os Dias mostram a Orfeu a transformação que sofreram as insígnias (o 1º Dia é uma chama morta, o 2º, céu de beleza diminuída ... o Prazer, envolto em tristeza etc.) e contam que o *Tirano Pirata* havia levado *Eurídice*.

O lamento de Orfeu é, por indicação do autor, cantado e chorado: “*¡Ay infeliz de aquella/ que hizo verdad haber quien de error muera!*” (vv. 1031 – 1033). Esses versos ditos por Orfeu ecoam em toda cena, repetidos pela Música. Orfeu lamenta a morte de Eurídice em idade florescente (v. 1034, verso de Góngora), a sua ingratidão e o seu infinito delito. “*Pero aunque nada abona/ usar de tu albedrío/ contra mí, el amor mio/ de tan fino blasona/ que lo que ama dirá lo que perdona, y así, aunque es infinito/ tu delito y le sienta/ por tal, un instrumento/ que labrar solicito/ dirá si es más mi amor que tu delito...*” (vv. 1051 – 1060). O instrumento que permitirá, quando “em doce querela chegue ao céu seu pranto, transformado em canto”, dizer se é *mais* seu Amor que o Delito, é a Cruz.

Orfeu sai de cena e os Dias vão “passando” e cada um, olhando para o carro onde está Orfeu, descreve (põe ante os olhos/ amplificando) cada etapa de construção do “Instrumento”: “*los ojos en el madero/ que el áspid avenenó/ puso tiernos*”; “*y notó otro después, de que infiero/ que ya que la muerte está/ en un madero escondida/ piensa en otro hallar la vida*” (referência a Santo Irineu, que compara a árvore do pecado com a árvore da salvação); “*Ya elegido con mil pías/ ansias a él se abraza en fee/ de su amor.*” Em mais uma referência às alegorias, o Dia 5º diz: “*Como es dar salud su intento,/ de él (dejando lo historial/ por lo mixto) el celestial/ Orfeo labra el instrumento/ en que ha de cantar humano/ la letra de una canción, que fue en la R, Redención*” (referência à loa). “*dos líneas, que soberano/ cruzar en él solicita,/ de tres clavijas compone*” (referência à cruz e aos cravos da cruz); “*y las cuerdas que le pone/ de las manos se las quita*” (referência às cordas usadas para atar Jesus depois da oração do horto; continuação da metáfora de proporção: a corda esticada é o flagelo de Jesus na cruz); “*con que en tres pruebas si dio/ salud, si salud espera/ dar salud verdadera/ en Jesus se interpreto/ ese instrumento de tres/ clavijas y tres maderos/ a los siglos venideros/ cítara de Jesus es*” (a cítara representa a cruz em que Jesus morreu. Segundo M. Lurker, na arte medieval, as harpas de três ângulos se converteram em um símbolo da Trindade e até o século XVII os poetas trataram de relacionar a imagem da harpa com a crucificação e com a harpa de Orfeu⁹¹; “*Al hombro carga con ella./ Y su yugo para él grave/ a todos será suave*”, referência ao sacrifício de Cristo, que morre para salvar a humanidade.

Usar os Dias para narrar a paixão de Cristo é, novamente, lançar mão da amplificação, recurso comum nos autos sacramentais. Podemos perceber nas descrições dos Dias, ficcionalmente, à *Via Crucis*, as etapas da crucificação, descritas nos evangelhos.

⁹¹ Apud *El divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, nota correspondente ao verso 1102, p. 284.

A parte final começa com a fala cantada de Orfeu que mescla letras divinas e humanas. Orfeu ensina que as desditas de Eurídice fizeram com que a perdesse como esposa, mas não como amante; fizeram com que passasse o abismo, “*cuyo camino/ ha dispuesto que labre/ instrumento que al hombro/ arrodillar me hace.*” Explica o sentido próprio da alegoria dizendo que cada “clavija” é um “ferro penetrante”, cada “corda” é um açoite, cada “traste” é um “golpe” etc. A harpa/ cruz é o instrumento de Orfeu/ Jesus. A senda que ele deixou é de penitências e ao pisá-la vai regando com seu sangue.

Leteo volta à cena, e Orfeu vai enfrentá-lo. Cumpre nessa cena a mesma etapa que Perseo cumpre quando enfrenta Medusa, em *Andrómeda y Perseo*. Nos dois autos, as mesmas virtudes são ressaltadas (coragem, poder, vontade). Para vencer Medusa, Perseo usou o escudo que era um espelho. Orfeu usará sua voz (“*pues hará que se ablanden/ en láminas de bronce/ candatos de diamante*”, alusão às portas do inferno, em Isaías, 45, 1 – 2) para vencer a morte, “*por quien Sagrado Texto/ dirá en altos anales/ que al dejar exaltado/ la tierra por el aire/ no hubo cosa que a mí/ no trajese*” (vv. 1177 - 1182). A cena chega ao máximo de tensão, quando Leteo parte com o seu tridente para ferir Orfeu. O texto de Calderón mais uma vez está em sintonia com passagens bíblicas e autoridades eclesíásticas: Orfeu dá licença a Leteo para que ele o ataque, licença que Cristo permitiu aos verdugos que lhe deram a morte. Para Santo Atanásio, Cristo inclinou a cabeça para permitir que a morte se aproximasse dele, pois antes temerosa, não se atrevia se aproximar. Exatamente como Leteo, que diz: “*No sé, que a ti te teme/ quien no ha temido a nadie*”.

O autor, novamente, dirige a cena, por meio da didascália: (*Hace como le hiere, y, dado el golpe, cae a sus plantas, y pasa en cima de él Orfeo*). O próprio Leteo descreverá a cena: “*Mas, ¡ay!, que al mismo instante/ que mato muero, pues/ toda mi furia cae/ a tus plantas, adonde/ muerta la muerte yace./ Por encima de mí/ trasciende los umbrales/ del morir.*” (vv. 1212 - 1218).

Morta, a Morte jaz (referência a Romanos, 6, 8 – 11). “*Padre mio, Padre mio, ¿por qué me desamparaste?*” (vv. 1221 – 1222, referência a Mateus 27, 46; Marcos, 15, 34; Lucas 23, 26 – 49; Salmo, 21, a frase dita, segundo os evangelistas, na hora nona, antes da morte de Jesus). Orfeu e Leteo desaparecem dentro do carro negro - som de terremoto (Mateus, 27, 51 – 53). Os Dias e o Prazer passam a representar novamente o papel de narradores. Narram uma série de acontecimentos. O Dia 6º desmaia: o Sexto Dia que os gentios em honra a deusa Vênus chamaram - dia *veneris* – *viernes*, para a Igreja Católica é *sexta feria*, ou seja, o dia em que relembramos a paixão e morte de Cristo. Como a Natureza Humana foi criada junto com o Dia 6º, este só voltará a si depois que Orfeu terminar de salvá-la. Somente depois de o Dia 3º afirmar que Orfeu sai vitorioso dos “*golfos de la muerte*” e o Dia 1º confirmar que é visto no “*alto árbol mayor de su nave*”, isto é, a cruz, o Dia 6º volta a si, destacando três coisas: a piedade do Dia 1º, o triunfo do Dia 3º sobre as forças do abismo, e o instrumento que Orfeu tem em mãos. Vale lembrar que, nos evangelhos lemos que quando amanhecia o primeiro dia da semana um anjo do Senhor desceu do céu, para avisar que Jesus havia ressuscitado. No terceiro dia, Jesus aparece aos discípulos na Galiléia (Mateus, 28, 1 – 20). São João Crisóstomo assinala a coincidência do terceiro dia da criação com a ressurreição do terceiro dia, explicando que Cristo rompe a ordem anterior baseada no pecado e cria uma nova ordem na fé.⁹²

Na última parte, o epílogo, vê-se o carro negro apoiado em *árbol mayor*, que como a didascália indica é uma cruz. Está Orfeu e, a seus pés, Leteo. Voltam à cena Príncipe das Trevas e Inveja.

⁹² Apud nota aos vv. 1267 – 1268, de *El divino Orfeo*, Ed. J. E. Duarte, p. 295

Orfeu ordena: “*abrid las puertas, abrid,/ funestas obscurides, las aldabas y cerrojos/ de vuestra lóbrega cárcel*” (vv. 1273 – 1276), numa possível referência ao salmo, 23, 7 e 9. Segundo J. E. Duarte,

Calderón parece seguir para la narración de este pasaje un texto del Evangelio de Nicodemo o Actas de Pilato, 442 – 449, donde al entrar al infierno canta, V, 442: ‘se produjo una voz grande como un trueno, que decia: ‘Elevad ¡oh príncipes!, vuestras puertas; elevaos, ¡oh puertas eternas! Y entrará el rey de la gloria.’ (...) ‘Al enterarse los Santos Padres, por Set, de la venida de Cristo se alegraron y Satán, ‘príncipe y señor de la muerte, ordena al infierno que lo reciba. Se resiste el Infierno alegando el terror que la palabra de Cristo le inspira. Mientras discuten se oye una voz tonante que ordena abrir las puertas al Rey de la Gloria y el Infierno, empavorecido, arroja de su recinto a Satán y ordena cerrar las puertas con cerrojos de hierro y resistir a Cristo para que no captive los cautivadores. Santos y Profetas instam al Infierno a que abra las puertas y éste pregunta: ‘Quis est iste Rex Gloriam?’, a lo que responde David: ‘Dominus fortis et potens, Dominus potens in bello.’ Entonces ‘apareció el Rey de la Gloria en forma de hombre, Señor de majestad, iluminó las tinieblas eternas y soltó los lazos’ de los cautivos. Infierno, muerte y servidores, cegados por tanta luz, confiesan el triunfo de Cristo. Cuando Cristo entrega a la muerte y a Satán al poder del infierno y rescata a Adán, el Infierno llama a Satán ‘irrisión’ y ‘estúpido’ por haber fracasado en la muerte que infligió a Cristo. El drama termina con el Ascenso del Señor y sus santos del infierno.’⁹³ (1999, p. 296).

A doutrina aparece com toda a força nos vv. 1277 - 1286. Príncipe pergunta *¿Quién pudo ser?, ¡Qué miro! ¿qué es esto?*, confirmando São Paulo, em I Coríntios, 2, 7 – 8, que nenhuma autoridade deste mundo conheceu a sabedoria divina. Leteo e Inveja também não conseguem reconhecer Cristo. Leteo responde: “*quién muriendo destruyó/ la muerte, porque repare/ la ajena vida, siendo hoy/ él el muerto y yo el cadáver*”; a Inveja comenta: “*ahora también al conjuro es áspid*”. Cristo vai, morrendo, restaurar a vida da natureza humana corrompida pelo pecado. O Príncipe identifica as “señas” de Orfeu e o identifica com David, que, com uma harpa, libertou Saul, possuído por um espírito diabólico e por melancolias. Diz o Príncipe: “*y no es la primera vez/ que el arpa espíritus lance, pues sombra de esa Saul/ la tembló en David no en balde*”. O autor assim pode mais uma vez explicitar os sentidos alegóricos, agora usando I, Samuel, 16 14 – 23. A “harpa” de Jesus é a cruz; a de David é sombra. Por isso, o Príncipe reconhece a autoridade de Orfeu, mas reluta libertar a Natureza Humana.

Orfeu usa o canto para “abrir as portas” e libertar a Natureza (*Abrid las puertas, abrid etc.*), que, admirada, sai pelo *escollo* em que ficava Leteo, perguntando quem iluminava sombras com divinos “*celajes, que en ellas segundo sol/ de segunda aurora nasce*.” Orfeu mostra que ela foi salva por quem do “instrumento” se vale... A Natureza já poderia gozar dos Dias felizes de antes, pois Orfeu, para libertar-lhe, fica na nave da morte enquanto ela passa à nave da vida. O auto ensina que Cristo reconcilia pelo sacrifício da cruz, toda a criação com o homem, idéia que podemos ver em São Paulo, Colosenses, 1, 20.

⁹³ Apud El divino Orfeo, nota aos vv. 1273 – 1276, p. 296

Redenção em *Androméda y Perseo*: aplicação

A quarta parte é a reparação do mal. Vai do verso 1298 até o final, verso 1790. Perseu reaparece em cena e enfrenta primeiramente a Medusa. O embate entre o bem e o mal começa com a evidência do que poderia acontecer com Androméda, após seu pecado. Medusa pergunta a si mesma: *¿Qué aguardo que a ejecutarla/ no voy, pues cosa es sabida/ si la seguí como culpa/ que como muerte la siga?* (vv. 1302 – 1305). Perseu, por sua vez, pergunta-se: *¿Qué espero que a dilatarla/ no voy, ya que no a impedirle,/ por que pueda a sus Virtudes/ volverse restituída?* (vv. 1306 – 1309).

Perseu confessa ser o disfarçado amante de Andrômeda e, sabendo de sua desdita (culpa e morte), intenta salvá-la. A redenção do gênero humano começa com a morte da própria morte (Medusa). Perseu a enfrenta com um escudo, que é um espelho. Fazendo com que Medusa olhe para o espelho, faz com que ela se veja: *“¿qué horrible, qué temeroso,/ qué abominable, qué ímpia/ imagen es la que en esse/ mágico cristal me pintas?”* (vv. 1344 – 1351). Essa estratégia é similar a que aparece no mito de Perseu, quando Atena, para evitar que o herói fosse visto por Medusa, pôs seu escudo por cima dele servindo-lhe de espelho. Perseu, no auto, diz: *“¡Oh, qué próprio es de la culpa no conocerse a si misma! Mírate bien, que tu eres/ la que en él te significas.”*

O embate entre Perseu e Medusa não mede força apenas. Põe ante os olhos a força e elegância da argumentação de Perseu. Medusa pede que seja morta pela ferida de Perseu, não pela própria vista: *“porque/ cuando con mi sangre tiña/ las flores, de cada flor/ nasca un áspid, que ojeriza/ de todo el orbe, no deje/ estancia que no sea Líbia”*.⁹⁴ Perseu responde: *“Aspid habrá, que exaltado/ en el Aire, con su vista,/ a oposición de la tuya,/ la vida dé a quien le mira.”* Diz Medusa: *“Antes que él a esa piedad/ llegue, llegará mi envidia/ a la gran Naturaleza,/ de quien Andrômeda es cifra, pues ya alcanzada de todos,/ hacia el escollo caminan/ con ella a sacrificarla,/ funestos ecos lo digan/ de destemplados acentos.”* (vv. 1374 – 1392).

Aqui o auto sacramental caminha para o ápice de tensão. As didascálias indicam que devem soar *cajas* e *sordinas*. Antes de Perseu matar a Medusa, ela re-afirma que o Demônio e ela conseguiram realizar sua raiva e ira. No mito, Medusa é decapitada com a foice que foi oferecida por Hermes (Mercúrio). Morta, a morte jaz.

Voltam em cena, de um lado, o Centro e os Elementos; do outro, Andrômeda, coberta por um véu negro, *medio desnuda*. As virtudes e os coros de música entram cantando. São dois coros das Hijas de Sião. Conforme o *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, “Filhas de Sião” é uma menção a Isaiás. Sião é a capital do reino messiânico, porque “de Sião deve sair a lei, e de Jerusalém, a palavra do Senhor” (Is., 2, 3). Sião também significa “monte ou túmulo ou bem espelho”. É um dos três montes nos que foi fundada a cidade santa (com o monte do Calvário e o monte Moria) pelo que se chama “montanha santa”. No Novo Testamento, o nome foi dado à colina sudoeste onde se encontrava o cenáculo. O coro 1º fala sobre a que nasce para ser escândalo de si mesma; o coro 2º sobre a que nasce para ver-se

⁹⁴ Em hebraico se diz Phut, e se interpreta África. Líbia é em hebraico Lubim, ou seja, coração do mar ou corações em plural. Na Escritura este nome não se encontra claramente citado a não ser nos Feitos dos Apóstolos. (...) Em tempos de Roboán os líbios, aliados dos egípcios foram inimigos de Israel e lutaram contra Jerusalém. (*Diccionario de los autos sacramentales*, p. 137)

de sua culpa arrependida. O primeiro coro diz: sinta, sofra, chore, gema. O segundo, fie, espere, vença e viva. Andrômeda repete que a flor de seus dias falece para a aurora, que pardas nuvens eclipsaram o esplendor do Sol, que a aurora troca seu riso, pelo pranto: “*fuelle y flor;/ Alba y sol me imitan./ Hijas de Si3n, llorad mis desdichas*” (vv. 1440 –1444).

Na vers3o do mito, Cassiop3ia, m3e de Andr3meda vangloriou-se de ser a mais bela das nereidas. Estas pediram a Poseidon que as vingasse. Poseidon, ent3o, mandou 3 Eti3pia um monstro destruidor. O or3culo de Amon, consultado por Cefeu, pai de Andr3meda, declarou que a destrui3o s3 terminaria se Andr3meda fosse oferecida como v3tima para ser sacrificada. Diante da insist3ncia dos et3opes, Cefeu teve de concordar com o sacrif3cio da filha e mandou agrilho3-la em um rochedo. Regressando na ocasi3o de uma expedi3o contra as G3rgonas (a que mata Medusa), Perseu viu Andr3meda presa ao rochedo e apaixonou-se por ela, prometendo a Cefeu libert3-la se ele consentisse no casamento dos dois. Cefeu concordou e Perseu casou-se com Andr3meda ap3s livr3-la dos grilh3es.

Segundo Robert Graves, a f3bula de Andr3meda foi deduzida, provavelmente de uma ilustra3o gr3fica palestina ou S3ria do deus Sol, Marduk, ou seu predecessor Bel, montado em seu cavalo branco e matando o monstro marinho Tiamat. Este mito tamb3m formava parte da mitologia hebr3ica: Isa3as menciona que Jehovah (Marduk) despeda3ou a Rahab com uma espada: “*Desperta bra3o do Senhor, desperta, recobra teu vigor! Levanta-te como nos dias do passado, como nos tempos de outrora. N3o foste tu que esmagaste Rahab e fendeste de alto abaixo o Drag3o? N3o foste tu que secaste o Mar, e estancaste as 3guas do grande abismo? Tu que abriste no fundo do mar um caminho, para por 3 passar os resgatados? Por 3 voltar3o aqueles que o Senhor tiver libertado. Chegar3o a Si3o com c3nticos de triunfo, uma eterna alegria, cingir-lhes-3 a cabe3a; o j3bilo e a alegria os invadir3o, a tristeza e os lamentos fugir3o, sou eu, sou eu quem vos consolo! Como podes temer um mortal, um filho do homem, que acabar3 como a erva? Como esquecer o Senhor, teu criador, que estendeu os c3us e fundou a terra, para n3o cessares de tremer todo o tempo diante da c3lera do opressor que procura fazer-te perecer? Mas do que vale a c3lera do opressor? Em breve o prisioneiro vai ser solto, n3o perecer3 no c3rcere, e o p3o n3o lhe faltar3. Eu sou o Senhor teu Deus, que revolvo o mar e fa3o rugir as ondas; eu me chamo o Senhor dos ex3rcitos. Na tua boca coloquei minhas palavras, com a sombra de minha m3o eu te cobri, para estender o c3u e fundar a terra e dizer a Si3o: ‘Tu 3s meu povo’*” (Is. 51, 9-16). Na ilustra3o a que se refere Robert Graves, Andr3meda ao mesmo tempo nua e adornada com j3ias, acorrentada a uma rocha 3 Afrodite, ou Ishtar, ou Astart3, a lasciva deusa do Mar, “governante de homens”. Mas n3o espera que a salvem; Marduk a acorrentou pessoalmente, depois de matar sua emana3o, a serpente marinha Tiamat, para impedir males piores.

O texto do auto sacramental mant3m muitos paralelos com a narra3o m3tica, mas 3 adaptado 3 doutrina crist3. Andr3meda est3 arrependida pelo pecado, est3 presa com as 3mpias correntes do “*yerro*” que o “*Albedr3o fabrica.*” As Virtudes e os Elementos n3o mais a acompanham, deixando-a sem o leve consolo das desditas, no eminente cume, em que por si s3 descobrir3 o mar e ver3 a fera antecipa3o da morte: “*la muerte muriendo antes a su vista*”. Nesse lugar, didaticamente, ao c3u e aos mares os motivos da condena3o s3o novamente pronunciados, mas em versos cantados. Andr3meda pergunta cantando e o coro responde. Andr3meda e coro recuperam os passos para a desdita e o que a levar3 3 salva3o. Andr3meda pergunta, cantando: *¿Qu3en, cielos, me h3a condenado?* Resposta do coro: *Pecado, muerte y error;* (...) Andr3meda pergunta: *¿Nada en efecto me abona?* Resposta: *Dios perdona;* (...) Andr3meda diz: *Luego aunque todo me culpa, podr3is, Andr3meda, vos ser rescatada, pues Dios.* Diz o coro: *Perdona, lava, disculpa.* Pergunta Andr3meda: *¿Mas c3mo a Dios hallar3?* Responde o coro: *Con la Fe.* Diz

Andrômeda: *Misericordia, Señor, muera en tu Gracia, pues muero y que me valgan espero*. Diz o coro: *La Fe, el llanto, el Amor*. Toda a re-memoração é sintetizada antiteticamente, na voz de todos: *Pecado, muerte y error;/ malicia, ignorancia y culpa/ perdona, lava y disculpa/ la Fe, el llanto y el amor*. (vv. 1510 –1549).

O Demônio re-surge em cena sobre um dragão (como um monstro marinho) para finalmente tentar realizar sua empresa. Nas Letras divinas, particularmente no Apocalipse, pelo nome “dragão” é significado demônio: Apocalipse, 12, 3; 13, 1; 20,1; etc. A aparição do Demônio é descrita por Andrômeda, que comove os afetos *pintando* as coisas com as palavras: “*miro irritarse las ondas/ de esa azul selva turquí,/ que siendo jardin de espumas/ iras otra vez arroja/ reventando por parir;/ aquel vestígio, que ya huella campos de zafir*” (vv. 1550 – 1557). Da mesma forma, o Demônio à medida que vai se aproximando de Andrômeda, descreve o que fez com as ondas do mar (que abrasou e acendeu) e o que pretende fazer com ela, metaforicamente, roubar “*mayo al monte*” (a formosura de que gozam os prados, montes e Campinas, neste tempo, que alegram e maravilham a todos que o olham) e furtar “*al valle su abril*” (mês em que as plantas despertam para o amor). Pergunta o Demônio: “*¿Puede haber ya/ quién te dé socorro?*” (vv. 1586 – 1587).

Reaparece em cena Perseu, vindo do alto. Ele, aquele que anuncia “*que hay quién porque viva ella/ e que “sabrà exponerse a morir*”; aquele que “é quem é” e “obra por si”, não tem mais necessidade do disfarce. Os sentidos encobertos pela alegoria de Perseo (deus e Cristo) serão mais uma vez revelados: “*puedo con verdad decir/ lo de vida y alma, pues la vida y alma la di./ A ponerla en libertad/ vengo, y lo he de conseguir/ pues ya vencida la culpa/ de esa Medusa, a quién di/ la muerte...*” (vv. 1610 – 1619)

Perseu e Demônio fazem a batalha por Andrômeda. Perseu vence o combate e o Demônio foge: “*Ay de mí, que a visos de ciento en ciento/ que a rayos de mil a mil,/ deslumbrado a tanta luz,/ me fuerza el temor a huir!/ Vientos, dadme vuestras alas;/ mares, vuestro abismo abrid*” (vv. 1645 – 1651).

Andrômeda/ Natureza humana está redimida. O auto está terminando. Todos voltam a servir e obedecer à Natureza Humana. O mistério da Eucaristia vai ser celebrado representado pelas núpcias entre Perseu e Andrômeda. Mas Perseu, nas batalhas, foi ferido de morte, por isso, para que se cumpram as bodas de quem à morte, morrendo, venceu, ou de quem morrendo pôde vencer, triunfar e morrer, ele terá de baixar em outra forma à Terra. Diz Andrômeda: “*Centro, Elementos, Virtudes,/ acudid, pues, acudid,/ ya que a primero estado/ me vuelve a restituir/ quién pecado, culpa y muerte/ muriendo venció por mí*” (vv. 1678 – 1683). O auto termina em festa, pois celebra a conversão de um pecador. Todos cantam e dançam para receber o esposo de Andrômeda que restituiu a vida e a liberdade.

Mesmo com o drama terminado, Calderón faz os personagens narrarem o que passou... O Centro pergunta a Andrômeda: “*¿No nos dirás quién há sido/ este vencedor feliz/ del monstruo del mar?*” (vv. 1700 – 1703). O Arbítrio convida a todos para que cantem e dancem com ele, pois tem de pagar quem lhe devolveu a liberdade. Canta: *Viva el divino Perseo/ viva el segundo David; Viva el segundo Sansón,/ que en la más sangrienta lid/ venció al ciego gentilismo/ y al idólatra gentil*. “David” é o amado, sacerdote, músico, guerreiro, que encarnou o ideal da realeza em Israel, prefigurando o Messias; “Sansón” é o sol fecundado, juiz de Israel cujo nascimento foi anunciado por um anjo, vencendo os filisteus.

Enquanto todos cantam a salvação da Natureza Humana, “graças a quem morrendo, venceu peca-

do, culpa e morte”, abre-se um *carro* (última didascália) que põe diante os olhos do público um “emblema”: “*un altar, y en él una Custodia, con ángeles, que la tengan; y Perseo al pie del altar, y Medusa y el Demonio a sus pies*”. A Custódia (por antonomásia, o adorno de prata, ouro e pedras preciosas em que se leva o Santíssimo Sacramento) carregada por anjos, Perseu ao pé do altar, Medusa e Demônio derrotados, evidencia a vitória do Sacramento; nele está o antídoto contra o pecado e a morte. Diz Perseu: “*Aquí, que a las voces de la Fe/ me verás siempre acudir;/ aquestas espécies (frutos/ de la espiga y de la vid,/ siendo mi Carne y mi Sangre)/ son en las que he de vivir contigo: Antídoto de otro,/ que hizo tu Estado infeliz.*” (vv. 1732 – 1737). Demônio e Medusa estão rendidos ante o Sacramento que restituiu a condição primordial à natureza humana.

Segundo Tesauro, autoridades dos Santos Padres, dos sacros comentadores, dos textos canônicos tornam venerável o *conceito*. Os dois autos estudados terminam comprovando o raciocínio com outro saber.

Autoridade em *El divino Orfeo*

El divino Orfeo termina com o autor dirigindo a cena final por meio das indicações das didascálias. A Natureza Humana é levada à nave da Igreja (dourada, com flâmulas e bandeirinhas brancas e encarnadas, pintados nelas o sacramento e por “*fanal*” [“*el farol grande que el navio o galera Capitana lleva en el remate de la popa, para que los demás que componen la armada puedan seguirla de noche, guiados por su luz*”, *Aut.*] um Cálice grande com uma hóstia). O Príncipe diz não se importar que a Natureza se vá, já que, sendo inconstante, sempre haverá a possibilidade de pecar e voltar à sua prisão. Calderón aproveita-se desse argumento, para terminar o auto, pondo em cena a **autoridade** dos decretos do Concílio de Trento, que definem a “nova lei” dos Sacramentos.

Orfeu, não por meio do canto (a didascália indica *representado*), confirma o decreto sobre os sacramentos, da sessão VII do Concílio de Trento, de 03 de março de 1517. Conforme o texto do Concílio, a doutrina da Justificação (santificação interior do homem pela graça, a restituição ao pecador do estado de graça) está ligada aos sacramentos, instituídos por Jesus Cristo. Orfeu, nos vv. 1331 – 1336, confirmando a idéia de Santo Tomás que os sacramentos têm o poder de causar a Graça pela segunda santificação ou que os sacramentos da nova lei conferem a Graça, afirma que os Sacramentos asseguram à Natureza Humana sua permanência na nave da vida.

Todos, os Días e a Natureza, posicionam-se em torno da cruz (*árbol mayor*). Em uma elevação está o Dia 5º (criação da multidão de seres vivos) com um escudo onde se lê *Sacramento*. O quinto dia é o dia de *Corpus Christi*, dia em que Cristo instituiu o Sacramento da Eucaristia, na última ceia. É ele quem declara: são sete Sacramentos, nos quais os Dias alcançam maior realce, mas, por obra de um maior Amor, nessa Hóstia e nesse Cálice, debaixo de “espécies”, são Pão e Vinho, Corpo e Sangue. O dia 5º cofirma outro decreto de Trento que determina a excelência do santíssimo sacramento da Eucaristia: “*en la Eucaristia existe el mismo amor de la santidad antes de comunicarse: pues aun no habían recibido los Aposteles la eucaristia de mano del Señor, cuando él mismo afirmó con toda verdad, que lo que les daba era su cuerpo.*”⁹⁵ A Eucaristia é o *fanal* em que os raios brilham e a luz derrama. Príncipe das Trevas treme, Inveja pasma, Leteo deslumbra-se, a Natureza exalta, Orfeu volta a cantar: “*A la nave de la vida/ la Naturaleza pase...; “Pues la nave de la Iglesia/ es de la vida la nave*”. O Príncipe e a Inveja, sofrendo, contrastam com o deleite dos outros personagens no final do auto. A Inveja diz: “*Nuestros pesares no pueden [acabar],/ mas basta que el auto acabe...*” (vv. 1375 - 1376).

E termina, com todos cantando e repetindo: “*A la Nave de la Iglesia/ la Naturaleza pase,/ buen viaje, buen pasaje;/ pues la nave de la Iglesia/ es de la Vida la nave, / buen pasaje, buen viaje.*” (vv. 1382 - 1384).

⁹⁵ Cf. Capítulo III da Sessão XIII, El sacramento de la Eucaristia, de 11/10/1551, do Concílio de Trento.

Autoridade em *Andrómeda y Perseo*

O auto termina com mais agudezas. Todos são convidados a prosseguir a festa religiosa, que é a “vida sem fim”, coroada pelos “*rayos de Ofir*”⁹⁶, *las flores de mayo y las rosas de abril*, lembrança dos anos floridos da formosa Andrômeda, dos primeiros versos do auto. Virtudes, Elementos e Arbítrio anunciam novas metáforas da Eucaristia, que nos remetem a regiões e passagens bíblicas do Antigo Testamento, e outras referências históricas e retóricas. O Centro diz: “*Miel en boca del león*”. O “leão” é um símbolo polivalente. Santo Agostinho usa freqüentemente este simbolismo: “cristo foi chamado leão por um motivo, o diabo por outro ... a vida humana sobre a terra é uma tentação e o leão da volta buscando a quem devorar; não o leão de Judá, senão o diabo, nosso inimigo” (Sermão 4, 33). O leão é imagem do abismo devorador, do mundo subterrâneo, quando o homem percebe em sua angústia mortal leões rugentes que abrem suas fauces contra ele (Salmos 22, 14) e exclama “Salva-me das fauces do leão.” A Ciência diz: “*Jeroglífico feliz de dulzura e fortaleza*”. Segundo Covarrubias, “hieróglifo” é a escrita esculpida que os egípcios usavam para significar seus conceitos, especialmente os concernentes “à falsa religião deles”. Esse termo também se usava como sinônimo de símbolo e emblema. Calderón, mais uma vez, encontra uma maneira de afirmar que o sacramento também está nas letras pagãs. A Graça diz: “*Cristal puro em Rafidín*”. “*Rafidín*” é o que se reclinava, ou o que cobre o solo, ou o que solta as mãos. Lugar de acampamento dos israelenses entre o deserto de Sin e o Monte Sinai, onde o povo murmurava contra Moisés porque careciam de água, e onde, Moisés por ordem de Deus fez brotar água das rochas (Êxodo, 17, 1 - 2, Números, 33, 14 - 15). A Vontade diz: “*Rocío en cândida piel*”. “*Rocío*” metaforicamente, se toma pela inspiração divina, ou santos pensamentos, próprios para apagar o incêndio das paixões. A Inocência diz: “*Socorro de Abigail*”. “*Abigail*” é mulher de nabal que socorreu a Davi e foi sua segunda esposa, episódio mencionado por São Jerônimo, Beda e Rábano Mauro.⁹⁷ No auto *La primer flor del Carmelo*, com o ajuste etimológico que Calderón freqüentemente faz em seus autos, Abigail é figura da Virgem Maria. A Água diz: “*Agua endulzada en Amara*.” “*Amara*”, amargo, amargura, corresponde à quinta etapa dos israelitas no deserto. Moisés lançando seu bastão na água, adoçou-a. o Fogo diz: “*Rayo encendido en Setín*.” “*Setín*” são expansões ou açoites, lugar em Moab de onde Josué mandou exploradores, última estação dos israelitas no êxodo, no Egito (Números, 25, 1; Josué, 2, 1 etc.). O Ar diz: “*Llovido maná en Oreb*.” “*Oreb*” é o nome dado algumas vezes ao Monte Sinai em certas passagens das Escrituras ao pé do qual deus revelou seu nome e concluiu a aliança com o povo hebreu, dando-lhe as Tablas da Lei. A Terra diz: “*Fértil palma en Efraín*.” “*Efraín*” é o que frutifica ou o que cresce. Nome do segundo filho de José. por haver recebido a benção de seu pai em vez do seu irmão mais velho Manasés, Efraín, na tradição cristã, é considerado uma figuração da entrada dos gentios na Redenção. Finalmente, seguindo o decoro dos personagens, o Arbítrio, para continuar fazendo o povo rir, diz: “*Pan, que nunca encarece, aunque no llueva en abril*.”

O uso e o ajuste de lugares e textos à correta ocasião é a agudeza prescrita para terminar os sermões fundamentados em conceitos predicáveis. As “autoridades” que Calderón usa para finalizar o auto comprova a aplicação do procedimento. As passagens bíblicas do velho Testamento, as palavras em

⁹⁶ Ofir: “cinzas ou incineração ou frutificação.” É o nome de um país citado na Bíblia como produtor de ouro fino (1 Reis, 9, 26 - 28). Funciona como metonímia do ouro e das riquezas. (Diccionario de los Autos sacramentales, p. 163).

⁹⁷ Cf. Diccionario de los Autos sacramentales, p. 12

sentido metafórico e a presença de símbolos do universo pagão mostram como Calderón usa e acomoda sua erudição às coisas sagradas.

Todos prostrados ouvem de Perseu que aquele era o manjar que queria dar ao banquete de suas bodas. Todos então cantam: “*Que viva sin fin/ y coronen su frente/ los rayos de Ofir,/ las flores de mayo/ y las rosas de abril.*” (vv. 1786 – 1790). Em clima de festa (*tocan chrimías*), os carros são fechados, e o auto acaba.

Conclusão

Os dois autos sacramentais que foram analisados têm a mesma estrutura. O argumento nasce nas “humanas letras”, em que o conceito alegórico “faz luz às divinas letras”. Dois mitos são adaptados à doutrina cristã e apresentam a história da natureza humana segundo a Teologia: criação, queda e restauração. Os personagens míticos, Orfeu e Perseo, Eurídice e Andrômeda, Aristeu e Medusa, são metáforas de Deus/ Cristo, Adão/ Natureza humana, demônio/ serpente. Há um paralelismo evidente também entre os outros personagens dos dois dramas. Em *El divino Orfeo*, os personagens Prazer, Leteo, os sete Dias cumprem a mesma função que os personagens Arbítrio, Fineu, Inocência/ Vontade/ Ciência/ Graça/ Elementos de *Andrômeda y Perseo*.

A *loa*, nos dois autos, é apresentada na forma de um concurso engenhoso que se desenvolve em torno de uma questão enigmática. Em *El divino Orfeo*: “que letra humana ou divina carrega o melhor atributo que celebra o maior dos mistérios?” Em *Andrômeda y Perseo*: “qual é a coisa menor do mundo que inclui em si a maior e se acha maior e menor ao mesmo tempo?” A função da *loa*, nos dois autos, é anunciar o tema e propô-lo na forma de um argumento engenhoso. As duas *loas*, que comparamos ao exórdio de um sermão, estão construídas com muitas referências bíblicas e canônicas.

A *narração*, nos dois dramas, começa com a encenação da Criação. Em *El divino Orfeo*, as mesmas etapas descritas no Gênesis 1, 1 – 30 são colocadas em cena. Em *Andrômeda*, a primordialidade da natureza humana na Criação aparece metaforizada pelos atributos, beleza, majestade, inteligência etc., que os Elementos e as Virtudes dão à Andrômeda (o mais perfeito “exemplar” que viu o sol). Nos dois autos, a cena é antitética, pois Calderón torna evidente o contraste entre o Bem e o mal na caracterização das personagens (Orfeu canta, Andrômeda é bela, Leteo é feio, Demônio é traiçoeiro etc.), na decoração dos carros (o carro negro do Príncipe das Trevas, o carro azul da Igreja, o carro da criação etc.). Em um sermão construído com um conceito predicável, a **dificuldade** forma uma dúvida, às vezes, uma ameaça, que gera uma expectativa na audiência. Por analogia, chamamos **dificuldade** a expectativa gerada pelo plano de vingança do Príncipe das Trevas/ Inveja e Demônio/ Medusa.

A encenação da Tentação e do Pecado e da transformação, nos dois autos, corresponde à passagem do Gênesis 3, 1 – 24. Na parte correspondente à Tentação, ocorre a elucidação das várias alegorias envolvidas e a explicação dos sentidos das letras humanas e das divinas. Os verdadeiros sentidos da metáfora e dos personagens são esclarecidos pelos próprios personagens em cena. Didaticamente, eles explicam que há “*verdades en sombras envueltas*”. Em um sermão, o **desenlace** tem como função fazer ver uma agudeza na passagem que parecia difícil ou absurda e tornar claro o que parecia dúbio. Dessa maneira, por analogia, chamamos **desenlace** a parte do auto sacramental que esclarece a presença dos personagens míticos na encenação da festa da Eucaristia. O Pecado também corresponde ao desenlace. A parte mais dramática é a das transformações que a natureza humana sofre. Depois de comer o fruto, a nova condição da natureza humana a faz sofrer, perder os atributos, a eternidade, a graça santificante. Essa parte prepara a **aplicação**, a nova reflexão que dará nova ênfase ao que está sendo apresentado.

A nova reflexão é o salto do Gênesis para as cenas de ultrajes e ressurreição, descritas pelos evangelistas (Mateus 27, 27 – 66 e 28, 1 – 20; em Marcos 15, 16 47 e 16, 1 – 19; em Lucas 23, 26 – 56 e 24, 1 – 50; em João 19, 17 – 42 e 20, 1 – 30), no Novo Testamento. Aplica-se, por exemplo, em um

sermão, uma fábula profana a uma passagem da Escritura, e a passagem da Escritura ao tema. No auto sacramental, a cena de ultrajes e o caminho da cruz são figurados pela luta de Orfeu/ Perseu contra a Inveja/ Medusa e Príncipe das Trevas/ Demônio. A nova reflexão é “quem morrendo destruiu a morte”. A morte de Cristo, nas figuras de Orfeu e Perseu, restaura a vida da natureza humana corrompida pelo pecado, que significa reconciliar pelo sacrifício da cruz, toda a criação com o homem.

Um sermão constituído por um conceito predicável termina com o peso das palavras de uma **autoridade**. Citar uma autoridade serve para dar nova ênfase às idéias que se prega ou para confirmar o que foi dito. Em *El divino Orfeo*, Calderón, na última cena, põe diante dos olhos um cálice grande com uma hóstia e confirma o decreto de Trento que determina a excelência do santíssimo sacramento da Eucaristia. O autor paulista lança mão, portanto, da autoridade dos decretos tridentinos. Em *Androméda y Perseo*, na última cena, Virtudes, Elementos e Arbítrio anunciam metáforas da Eucaristia, que nos remetem a regiões e passagens bíblicas do Antigo Testamento e outras referências históricas. Calderón, portanto lança mão da autoridade das Escrituras.

O sermão formado por um conceito predicável apresenta o tema com um argumento engenhoso, ou seja, apresenta a matéria sacra em metáforas formadoras de um sentido *tropológico*, *alegórico*, ou *anagógico*. Nos dois autos mitológicos que analisamos, é possível ler esses sentidos. No sentido alegórico, sob o véu metafórico do drama sacramental, escondem-se os mistérios da fé, a Eucaristia e a Redenção. No sentido tropológico, o auto sacramental põe em cena os bons exemplos da política católica, a vitória do Bem sobre o mal, do belo sobre o feio, do discreto sobre o néscio, do prudente sobre o imprudente etc. No sentido anagógico, a morte de Cristo nos dá a entender os segredos das coisas celestes e eternas.

Os autos sacramentais são representações engenhosas que louvam a presença de Deus no sacramento eucarístico, a essência da consagração e da comunhão e os efeitos da Graça. Como afirma o próprio Calderón: “*siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estes mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento*”. Sempre o mesmo tema: a Eucaristia/ Redenção; sempre os mesmos meios: a mesma estrutura, as alegorias, as citações bíblicas, as agudezas, a elegância dos versos metrificados, o uso de tropos e figuras, a presença dos emblemas e símbolos, o antagonismo das personagens, a entrapelia dos tipos néscios, a preocupação didática para facilitar o entendimento da gente iletrada, a decoração dos carros... Vale lembrar que os sermões apresentados com conceitos predicáveis sempre lançam mão dos mesmos meios: os procedimentos sempre se repetem.

A engenhosidade dos autos sacramentais provoca maravilha, *deleita e ensina*. Pela circunstância em que eram apresentados, pelo modo que eram concebidos, pelo estilo, devem ser associados ao gênero **demonstrativo** e ao estilo **temperado**. Sabemos que a amplificação presta-se melhor aos discursos epidícticos. Várias cenas dos autos são descritas e ao mesmo tempo representadas. Essa é uma maneira de amplificar o texto. Vale lembrar que segundo frei Luis de Granada, o encargo principal do pregador é comover os afetos, maravilhando e ensinando. Amplifica-se para conseguir essas três coisas.

A função *delectare*, função própria dos discursos temperados, de sermões constituídos por conceitos predicáveis, é central em um auto sacramental. Segundo J. A. Hansen

na apropriação católica do aristotelismo e do *ut pictura poesis* horaciano, reciclou-se jesuiticamente,

na doutrina e na pregação do sermão sacro, para o controle da maravilha fantástica, a prescrição que veta os hibridismos estilísticos (...); “a apropriação contra-reformada propôs que em gêneros oratórios populares, como o sermão, a maravilha só deveria ser efetuada como licença poética, e somente quando houvesse uma finalidade teológica para a figuração, demonstrada como um milagre da natureza para fundamento da fantasia.”⁹⁸

A sessão XIII do Concílio estabelecia que o sacramento da Eucaristia deveria ser adorado pelo fiel cristão e celebrado com singular veneração e solenidade. “*Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable, y claramente divino beneficio, en que se representan sus triunfos, y la victoria que alcanzó de la muerte.*”

A sessão VI, de 13 de janeiro de 1547, mostrava que a vinda de Jesus, prometida antes da Lei e no tempo dela, era para todos (incluindo judeus e gentios). Os autos sacramentais mitológicos de Calderón não representam fábulas, mas “a verdade” com fábulas cristianizadas, que colocam em cena os sentidos das letras sagradas. Testemunham com excelência a inefabilidade do Redentor, proporcionam conhecimento, deleitam com a engenhosidade das metáforas e, com docilidade, levam a audiência/ público ao fim que se deseja.

É interessante notar que, nos primeiros autos sacramentais escritos por Calderón, os personagens graciosos como o Prazer e o Arbítrio tinham uma participação mínima nas encenações. Também, nos primeiros autos, não era central a preocupação didática de justificar o uso das letras humanas, de tornar as alegorias transparentes, como vimos nos dois autos que analisamos. Os dramas sacramentais da segunda metade do século XVII parecem divertir mais, parecem aplicar mais tropos e figuras, parecem colocar mais agudezas em cena. Um estudo comparativo dos autos sacramentais que analisasse a importância e a participação dos personagens graciosos nos dramas sacramentais, que analisasse também a variação elocutiva do texto, ou seja, o intervalo de aplicação de tropos e figuras aos lugares comuns, poderia revelar-nos como a agudeza foi sendo aplicada por Calderón até se tornar no principal artifício para se obter a “*formosura sutil*”.

Sem se limitar a oferecer quadros vivos da história bíblica, ou simplesmente ensinar as verdades da fé cristã, os dramas sacramentais apresentavam em um texto de ficção o discurso hermenêutico. Em outras palavras, o drama como ficção apenas humana, alegoria *in verbis*, encenava as alegorias *in factis*. Para Calderón, as “letras humanas” estão aptas a ensinar, porque passam a ser veículo e espelho docente das verdades da fé cristã, para representar os princípios da alegoria factual dos textos da doutrina católica.

Calderón, quando adapta mitos para encenar o tema da Eucaristia e propõe colocar em cena alegorias e personagens alegóricos, visa provocar um determinado efeito e fim. Um drama sacramental não pode ser entendido literalmente. Os artifícios que o poeta madrilenho usa em seus textos ensinam o público a ver o que está sendo figurado. O público aprende que as fábulas apresentam a verdade disfarçada. Nos dois autos que analisamos, Calderón faz os próprios personagens da representação anunciarem quais os sentidos envolvidos. Com a explicitação do que é “sombra” e do que é “verdadeiro”, o texto didaticamente mostra que Deus realiza as consonâncias perfeitas no mundo, escondendo a verdade nos

⁹⁸ Cf. Prefácio do livro *Teatro do Sacramento de Alcir Pécora*, p. 29-30.

sentidos metafóricos. Mostra também a limitação de uma leitura literal, mera sombra da “verdade”, leitura própria dos homens néscios...

Conforme Frei Luís de Granada, o orador cristão usa a formosura do estilo e variedade das matérias, para deleitar, comover e impelir os fiéis a trabalhar. Ensinar é fácil, porém consternar os ouvintes com os afetos e transformar o ânimo, isso é só para os grandes engenhos e mais favorecidos das musas:

Porque la ruda y necia muchedumbre há de ganarse con largas oraciones: pues, para que ella no solo sepa y entienda, sino que haga lo que queremos, importa aterrarla y conmoverta, no solamente con silogismos, sino tambien con afectos y con gran golpe de eloquencia: la qual pide, no un razonamiento breve y angosto, sino acre, vehemente y copioso” (Frei Luís de Granada, p. 49).

Decorosamente, os autos sacramentais colocam em cena a sacralidade da teologia-política cristã contra-reformista. *Decoro*, nos autos sacramentais, é perceber que cada personagem tem um ethos, cada um tem uma língua adequada, de preferência instruir com prazer, deleitar ensinando, usando uma linguagem “temperada”, clara e ao mesmo tempo ornamentada. Há, nos autos mitológicos, uma quantidade enorme de engenhosidades e agudezas, em todos os níveis do texto e nos cenários. Calderón de la Barca consegue ser “agudo” e “didático”, pois explicita a Verdade oculta por trás das figuras alegóricas; como poeta, coloca em cena, aplicando engenhosamente “todos os tesouros da eloquência”; como teólogo, sabe que o ser divino se revela de várias maneiras.

Por fim, vale re-afirmar que o auto sacramental é uma representação que tem uma missão catequética e pedagógica. Como põe em cena o tema da Eucaristia na forma de um conceito predicável, faz com que as “humanas letras” adquiram os sentidos alegóricos dos métodos interpretativos do Cristianismo. Vimos que para Tesouro, o conceito predicável é um modo agudo de apresentar a Palavra Divina, fundado em metáforas formadoras dos sentidos alegóricos (tropológico, alegórico e anagógico). As fábulas de Orfeu e de Perseu, lidas ao pé da letra, apresentam o sentido literal ou o histórico; se ultrapassarmos a literalidade do mito, no nível *tropológico*, Orfeu e Perseu simbolizam a vitória da virtude sobre o mal; no sentido *alegórico*, designam a elevação da mente piedosa ao céu; no sentido *anagógico*, veremos a ascensão de Cristo junto ao Pai Eterno, uma vez que triunfou sobre o demônio e as forças do mal.

El divino Orfeo e Andrómeda y Perseo levam aos letrados e aos iletrados, às autoridades da jurisdição eclesiástica e às da jurisdição civil, a verdade sublime das Escrituras, o dogma da transubstanciação, alegorizado em um mito pagão. Vale lembrar que para Calderón a alegoria “*no es más que un espejo que traslada/ lo que es con lo que no es/ y está toda su elegancia/ en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla/ que el que está mirando a una/ piense que está viendo a entrambas*” (El verdadero Dios Pan, p. 1242). A realidade espiritual se reflete analogicamente no drama alegórico.

A matéria do texto realiza-se em todos os níveis da representação. Ela está contida nas “*memorias de las apariencias*”, nos carros magnificamente decorados; nas didascálias, nas caracterizações emblemáticas dos personagens, nas metáforas, na música, enfim, em todas as partes. “O todo sem a parte não é todo; a parte sem o todo não é parte...”

Bibliografia

Preceptivas

- Agostinho, Santo: *Sermões* (Edição bilíngüe tradução de Miguel Fuertes Lanero e Moises Maria Campelo). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.
- _____. *A doutrina cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.
- Aristóteles: *Poética de Aristóteles*, edição trilingüe por Valentín Garcia Yebra. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1974.
- _____. *Retórica*. Int., trad. Y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. *Retórica*, edição, traducción, prólogo y notas Antonio Tovar. Madrid: Cento de Estudios constitucionales, 1990.
- _____. *Das categorias*. Trad. Mario Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.
- _____. *Categorias*. Trad., intrd., e comentário de Ricardo Santos. Porto: Porto Editora, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Obras Completas*, Recopilación, prólogo y notas Angel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, tomo III, 1991.
- _____. *El divino Orfeo*. Ed. J.E. Duarte. Pamplona: Universidad de Navarra e Kassel: Edition Reichenberger, 1999.
- Cícero, Marco Túlio: *Dos deveres*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- _____: *El Orator*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Documentos del Concílio de Trento* (Sacrosanto, ecuménico y General Concilio de Trento).
- Diccionario de Autoridades* (Edición Facsímil). Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- Gracián, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Catedra: Letras Hispánicas, 1998.
- _____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Ed. Evaristo C. Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- Granada, Fr. Luis de. *Rhetórica eclesiástica*. Ed. e trad. Joseph Cimente (Bispo de Barcelona). Madrid: don Plácido Barco Lopez. 1793.
- Holanda, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983
- Paravicino, Fr. Hortensio. *Sermones cortesanos*. Ed. Francis Cerdan. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Trad. do italiano Juan Barja e Yago Barja; Trad. do latim e grego Rosa Sánchez e Fernando García Romero. Prólogo Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 2ª ed 1996, vol. I e II.
- Tesauro, Emanuele: *Il canocchiale aristotelico*. Torino, Editrice Artistica Piemontesa, 1670
- Valadés, Fr. Diego. *Retórica cristiana*. Intr. Esteban J. Palomera. México: Fundo de cultura Económica, 2ª ed., 1989.

Estudos

- Arellano, Ignacio. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra e Kassel: Edition Reichenberger, 2001.
- _____. *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra e Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- Auerbach, Erich: *Figura*. São Paulo, Ed. Ática, 1997.
- Bethencourt, Francisco: *História das Inquisições*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- Burke, Peter: *The Fortunes of the Courtier*. The European Reception of Castiglione's Cortegiano. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Chasin, Ibaney. *O canto dos afetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Diel, Paul: *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo, Attar Editorial, 1991.
- Escribano, Federico Sánchez e Mayo, Alberto Porqueras: *Preceptiva dramática española (Del renacimiento y el Barroco)*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- Durán, Manuel e Echevarría, Roberto González: *Calderón y la Crítica: Historia y Antología*. Madrid, Editorial Gredos, 1976. Vol. I e II.
- Ginzburg, Carlo: *Olhos de Madeira*, Nove reflexões sobre a distância. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Grigera, Luisa López: *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Unoversidad de Salamanca, 1994.
- Hansen, João Adolfo: "O Discreto". In Novaes, Aauto (Org.) *Libertinos, Libertários*, São Paulo, MINC/FUNARTE/ Companhia das Letras, 1996.

- _____: “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII” in *Para Segismundo Spina*. São Paulo, EDUSP, 1995.
- _____: *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Ed. Atual, 1986.
- Jauss, Hans Robert et al. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. E trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Jones, R. O. *Historia de la literatura española 2 Siglo de Oro: prosa y poesía*. Barcelona: Ariel, 11ª ed., 1992.
- Kurtz, Barbara E.. *The play of allegory in the Autos Sacramentales od Claderón de la Barca*. Washington: The Catholic University os America Press, 1991.
- Morales, Humberto López: *Tradicón y Creación en los Orígenes del Teatro Castellano*. Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- Parker, A. Alexander: *La Imaginación y el arte de Calderón*. Ensayos sobre las Comedias. Madrid, Catedra, 1991.
- _____: *The Allegorical Drama of Calderón*. Oxford, TheDolphin Book Co. Ltd., 1968.
- Pécora, Alcir: *Teatro do Sacramento. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo/ Campinas, EDUSP/EDUNICAMP, 1992.
- Pfandl, Ludwig: *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.
- Regalado, Antonio. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995. Vol. I e II.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial, 2º ed., 1971.
- Saraiva, Antonio J.: *O discurso engenhoso*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.
- Spina, Segismundo: *Gil Vicente, estabelecimento do texto*. São Paulo, Brasiliense, 1973.
- ____— *Obras - Primas do Teatro Vicentino*. São Paulo - Rio de Janeiro, DIFEL, 1980.
- Strubel, Armand: “Allegoria in factis” et “Allegoria in verbis” in *Poétique* 23. Paris, Seuil, 1975.
- Varey, John E.: *Cosmovisión y Escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid,Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica & Editorial Castalia, 1987.
- Wardropper, Bruce W.. *Introducción al teatro religioso del Siglo de oro*. Salamanca: Anaya, 1967.
- Wilson, E. M. y Moir D. *Historia de la literatura española 2 Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel, 8ª ed., 1998.