

Imagens da ambivalência na dramaturgia barroca do Século de Ouro Espanhol: “A Vida É Sonho”, de Calderón de La Barca

Antonio Rogério Toscano

Resumo: Este estudo se propõe à análise de imagens da ambivalência e da incerteza, na cena espanhola barroca do chamado Século de Ouro (séc. XVII), sob a perspectiva de premissas filosóficas do período, especialmente extraídas da obra de Leibniz, Descartes e outros autores. A dramaturgia de Pedro Calderón de La Barca, particularmente a obra "A Vida É Sonho", é tomada como exemplaridade para a percepção de conflitos e paradoxos a respeito do dimensionamento do Real em uma época decisiva para construção da ideia de "indivíduo" no Ocidente e a paralela formação do Estado Moderno absolutista na Europa católica, que vivenciou mais de perto as consequências estéticas da Contra-Reforma.

Abstract: This study proposes itself to analyzing images of ambivalence and uncertainty in the baroque Spanish scene of the referred Golden Age (17th century), under the perspective of philosophical premises from the time period, especially extracted from the works of Leibniz, Descartes, and other authors. The dramaturgy of Pedro Calderón de la Barca, particularly the work “Life is a dream,” is taken as exemplarity to the perception of conflicts and paradoxes regarding the dimensioning of the Real in a decisive time for the construction of the idea of “individual” in the Western World, and the parallel formation of the absolutist Modern State in Catholic Europe which experienced the aesthetic consequences of the Counter-Reformation more closely.

“A Vida É Sonho” (*La vida Es Sueño*, 1633/35), de Pedro Calderón de La Barca, concentra sua fabulação apoiada em situações dramáticas que devem ser consideradas questões nevrálgicas do período barroco, capaz de envolver e submeter qualquer projeto de análise a um sistema nebuloso e contraditório de ideias, quer seja para afirmá-lo ou para negá-lo.

Por suas construções marcadas pela ambiguidade e pela imprecisão da percepção do referente “real”, esta peça pode ser considerada como uma síntese estética de todo o Barroco como movimento estético, em um plano bastante aprofundado, e não por acaso. Na apresentação da edição brasileira de 1987 para “O Grande Teatro do Mundo”, Maria de Lourdes Martini escreve que, se podemos aceitar “o teatro como expressão dialética

do real/não real, parece-nos encontrar harmonização dessa forma de cultura com a antinomia do ser/parecer barroco”¹

Ao partirmos desta premissa, verificamos que a obra de Calderón de La Barca assume dimensões agudas, como marco de representação inédito neste período, na Espanha, contextualizando e textualizando² o doloroso cerne produzido pela dúvida e pela incerteza, neste período.

O dramaturgo organiza seu discurso poético de modo a condensar (e compartilhar perguntas) com a fina lâmina de gumes afiados de toda a produção de pensamento de sua época – ao levar a extremos algumas questões como, por exemplo, da vida como sonho ou do mundo como um grande teatro – como podemos ler em seu auto sacramental alegórico “O Grande Teatro do Mundo” (1641), ou nas obras de grandes filósofos do período, como René Descartes³ (1596-1650), Baruch Espinoza⁴ (1632-1677) ou Gottfried Wilhelm Leibniz⁵ (1646-1716), um pouco posteriormente.

Em breves linhas, a dramaturgia construída por Calderón versa sobre a vida do príncipe Segismundo, impedido pelo pai, o rei Basílio da Polônia, de ocupar a posição que lhe é de direito, segundo seu próprio nascimento. O conflito se instala por Segismundo não conhecer absolutamente nada sobre esta trama do real e por viver em um mundo paralelo e virtualizado, pois fora aprisionado em uma torre e somente se conhece na condição de prisioneiro.

Qualifica-se, aqui, mais um dos casos, emblemáticos na História da Dramaturgia ocidental, cuja origem está no “Édipo Rei”, de Sófocles, em que o próprio protagonista desconhece o seu verdadeiro papel, situação trágica por princípio (e notada por Peter Szondi⁶ em seu “Ensaio sobre o Trágico”), mas que, no teatro moderno espanhol, terá um tratamento mais condizente com a percepção e com a sensibilidade de seu público cristão. O trágico, veremos, não tem o fôlego necessário para sustentar-se na poética barroca, apesar dos espelhamentos e ambiguidades (característica de base do fenômeno trágico grego, segundo Jean-Pierre Vernant⁷).

¹MARTINI, Maria de Lourdes. *Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo*. In: *O Grande Teatro do Mundo*. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.

²ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.

³DESCARTES, René. *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Original de Leiden, Holanda, 1637.

⁴ESPINOZA, Baruch de. *Princípios da Filosofia de Descartes*, editado em 1663.

⁵LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Princípios da Filosofia – Monadologia*. Edição póstuma de 1720.

⁶SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

⁷VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.

Rosaura, a segunda personagem em importância, pois carrega consigo a trama de ação dramática paralela e espelhada em relação à personagem protagonista, também desconhece que Clotaldo, o guardião da masmorra de Segismundo, é seu pai. E é ela, por isso, uma espécie de espelho simétrico de Segismundo, em procedimento formal comum no período barroco, mas que encontra expressão máxima no teatro elisabetano inglês, com Shakespeare (1564-1616).

O rei da Polônia não permitira que seu filho vivesse como um príncipe, no castelo, pois havia previsto, na interpretação astrológica do dia do nascimento de Segismundo, que este seria, no futuro, um rei tirano e assassino. A situação se agravou com a morte precoce da rainha em trabalho de parto, fato que, para o rei, notava-se como evidente demonstração de maus augúrios, em um vaticínio pouco concreto sobre a personalidade do recém-nascido, tomada como demoníaca.

Evidenciamos aqui a dubiedade do comportamento do rei, cujo espírito de pesquisa antropocêntrico e humanista se confunde com temores medievais avessos a quaisquer racionalismos – dos quais almeja ser também o paladino.

De uma forma assustadoramente pungente às questões da contemporaneidade, com atroz atualidade produzida nestes nossos tempos virtuais, a vida, que se mostrará sonho e mera virtualidade para Segismundo, tem origem, então, nas confusas premissas filosóficas caracterizadas pela antítese e pelos paradoxos comuns nos tempos do autor.

O príncipe e Rosaura vivem em mundos que são meras dimensões de representação movidas por imagens e discursos abstratos, ainda que em âmbitos distintos, e que são elaborados pela vida – a que não se pode alcançar, como em uma projeção atualizada da caverna de Platão.

A peça tem início quando a forasteira Rosaura e seu criado Clarim invadem, por necessidade, a torre que se faz mônada leibniziana de Segismundo: lugar e não-lugar que se constituiu como mundo para o príncipe, impedido de ter comunicação não mediada com qualquer realidade, território inexistente, puramente essencial, mas de uma concretude brutal quando percebido como cárcere.

Segismundo, pela primeira vez, experiencia travar contato com algo que existe para além de sua prisão – arditosamente articulada, até ali, apenas pela narratividade de seu mediador Clotaldo. E é magistral a escolha de Rosaura para esta invasão que, articulada pelo fundo falso ou em mais uma das dobras barrocas ⁸ do real, não destrói a incomunicabilidade da mônada, pois não são, em um ambiente puramente simbólico, as

⁸DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora, Campinas, 2012.

duas personagens constructos distintos, não são duas mônadas diferentes, mas a mesma vendo-se refletida dentro de si, em miríades de hipóteses que se autoprojetam.

Tal espelhamento interno anula e, simultaneamente, amplifica a possível concatenação entre espelho e realidade – ainda que qualquer espelho não seja capaz de reproduzir o real, mas uma imagem simétrica desta, que se molda como fantasmagoria.

Rosaura teria vindo da Moscóvia para a Polônia para vingar sua desonra. Também ela havia tido impedidos os seus direitos naturais. Parece-nos claro que suas razões, alinhadas por ótica moral, soam menos nobres que as de Segismundo (o que será imprescindível para a definição de signos proposta pelo autor, mas que também revela uma certa imagem, hoje em dia inaceitável, para o lugar próprio do feminino). Mas, no plano estético barroco, a imagem do real forja-se apenas como uma sombra insignificante do mesmo, que se faz desconhecido.

A presença desta personagem não pode ser sumariamente eliminada pelo autor porque desconfiguraria a trama em paralelismo ambíguo e, com isso, minimizaria a potência discursiva da dramaturgia como materialidade barroca por parte do autor, que opta pela sua permanência e, com isso, a destruição da unidade de ação aristotélica clássica.

A invasão da torre, que segundo outras perspectivas, poderia ser lida como um problema do ponto de vista da monadologia de Leibniz, é contornada pela decisão inesperada do rei em trazer de volta para o castelo o seu filho. O dramaturgo reverte o problema em seu benefício, explorando e elevando o conceito leibniziano de mônada para um nível máximo como metáfora barroca da existência humana.

Segismundo, antes desconhecido por todos, é trazido ao castelo inconsciente, após tomar misteriosa poção que o faz dormir. É o fim da primeira jornada, em que se apresentam as circunstâncias e desdobra o eixo de possibilidades do conflito instaurado.

A segunda jornada tem início quando o príncipe acorda e percebe que o mundo em que vivera era apenas uma distorção amplificada de suas ideias sobre o real. Evidentemente inconformado, age instintivamente como fera engaiolada e não aceita os conselhos vindos da sabedoria e da noção de realidade de seus novos súditos, que o alertam para o risco de o mundo ser feito e construído apenas por aparências – e que o agora vivido, ainda que na plenitude da fúria visceral, é que pode ser a verdadeira forma distorcida da realidade.

A semelhança com a argumentação cartesiana é flagrante, amplificando ambivalências e imagens para a antinomia, especialmente se nos lembramos do capítulo

terceiro do “Discurso sobre o Método”, em que se narra a inteireza da realidade sonhada, que se rompe ao acordarmos – e que, então, pergunta-se, sob o abismo do impalpável, sobre o risco de que a mesma ruptura (ou dobra) ocorra quando estivermos acordados, se tomarmos toda a vida como pura ilusão.

O príncipe, que vivera anteriormente resignado sob o peso da ignorância de sua própria condição, não tem ouvidos apurados para a escuta do mundo que se diz “real” – afinal, ele foi construído, em sua subjetividade forjada, para viver em um mundo de genuína abstração virtual. Torna-se arrogante e destemido senhor de suas próprias atitudes, chegando ao extremo de lançar pela janela do castelo um criado que lhe sugeria prudência – como costumeiramente se faz, hoje em dia, nas redes sociais, quando um discurso de oposição se articula: defenestra-se.

Nesta nova posição em relação às camadas de realidade que se mostram paradoxais, é que se dá o segundo encontro entre Segismundo e Rosaura. Também agora transformada, de forasteiro travestido para bela dama de companhia da princesa Estrela, prima do príncipe, por quem ele sentirá fortíssima atração, no embate das aparências que caracteriza a peça.

Vale notar que o próprio ato de se travestir é, para Rosaura, uma construção-síntese do projeto barroco – que configura o engano dos olhos (*este trompe l’oeil* encontrado em toda contradição nitidamente barroca, de Caravaggio a Aleijadinho) como um jogo em que aparência e essência assumem posturas conflituais, mas coexistentes.

Neste novo encontro, as transformações sofridas pelas personagens, que nos conceitos de Leibniz poderiam ser entendidas, talvez, como *apetências* (“processos naturais de transformação da mônada em busca do prazer”), impedem o processo de identificação especular sofrido no primeiro encontro, na jornada anterior, quando Rosaura pôde concluir que suas dores pouco significavam se comparadas à infelicidade daquele cárcere eterno, a mônada/torre.

Em processos simétricos, ambos se afastaram do que eram e, conforme estas novas perspectivas, não podem se reconhecer, absolutamente. Rosaura agora despreza as atitudes de Segismundo, julgando-as soberbas, bárbaras, cruéis. Um mesmo encontro é desenhado pelo autor por óticas antagônicas, como que para evidenciar a relatividade do que se passa na vida, que é sonho, ou seja, pode não ser realidade, sobretudo uma realidade final. Além disso, colabora para a definição de dois planos paralelos em que a

ação se divide: a mônada que é a torre, mas também a outra, espelhante, a mônada que é o castelo.

É importante notar que as referências para a realidade cênica destes dois locais são completamente diversas. O *chiaroscuro* barroco faz da mônada/torre um local feito de obscurantismos que contrastam com a luminosidade iluminista da mônada/castelo. A profundidade da poesia nascida da solidão da torre se opõe à frivolidade cortesã e à superficialidade vestida com caros tecidos do mundo do poder.

Diante dos abusos do filho, Basílio decide então que Segismundo não pode permanecer no castelo, pois as profecias se cumpriram em um plano de inegável aparência. Prepara-se nova poção para o príncipe que, em novo sono, retornará à sua prisão. É decisivo flagrar que tanto a ida quanto a vinda do protagonista se dêem de forma tão artificiosa, pois assim são levantadas as questões fundamentais da peça. Utiliza-se um processo de extrema ficção para levantar dúvidas sobre o real vivido, mas também para chegar mais perto do que se poderá chamar de verdadeiro, ainda que apenas sonhado.

De volta à torre, em sua prisão, Segismundo pensa (instruído novamente por Clotaldo), que sonhou aquilo que foi vivido no castelo. De imediato, seu comportamento se transforma. Da fúria, retorna à resignação imposta pela sua condição de prisioneiro. Encerra-se a segunda jornada com o grande solilóquio da dúvida de Segismundo – o mesmo citado por Fidel Castro quando perguntado sobre como poderia resistir Cuba, na fronteira próxima estadunidense; e em um mesmo processo, às avessas, que garante hoje em dia às *fake news* um estatuto de realidade política.

Que a vida é sonho e que o sonho pode nos afetar a ponto de nos fazer temer estar permanentemente sonhando, mesmo quando acordados – isto já estaria perfeitamente compreendido, até aqui.

Visões simplórias sobre a articulação dramaturgica poderiam sugerir, para este ponto, um processo de finalização que arredondasse da ambiência fabular, um “fechamento redondo”, pois a tese de Calderón já estaria plenamente demonstrada. Para estas perspectivas, a terceira jornada se faria como excesso, especialmente dificultoso para a atualização da obra, pois ela passa a trafegar por caminhos insuspeitos.

Mas, se são exatamente através dos excessos os modos pelos quais os sentidos são atravessados, na teatralidade e na arquitetura barroca, não estaria Calderón de La Barca exatamente interessado em uma dimensão transcendente em relação à função moral das duas primeiras jornadas, em que cada personagem resgata o seu lugar de

direito (conforme hierarquias nobilitárias), com um artificioso e impalpável restabelecimento da ordem naturalizada?

É conhecido o fato de que, em diversas obras barrocas, mesmo com tantas dúvidas e incertezas, haja a necessidade de propor uma aparente ordenação dos conteúdos, em um equilíbrio instável que, na contramão puramente maneirista, seria impossível e inalcançável. Mesmo diante da percepção da transitoriedade das coisas do mundo, e mesmo evidenciando a tonalidade paradoxal da existência (por antíteses, contradições, ambivalências e imaterialidades), a obra barroca sobrepõe a este plano a sua derradeira oposição: para levar ao limite a pergunta sobre o que é representação do real e o que, na contraface, seria o seu referente.

Mas aceitar a terceira jornada como algo que pudesse ser extirpado da obra acarretaria compreender sua adesão ao barroco como a produção de formas unívocas, sem as contradições inerentes em seus modos de produzir (atrato com a) sensibilidade. Basta olharmos para certos ícones (especialmente nas igrejas barrocas ou mesmo nas elaborações de/por artistas visuais que foram ativadas neste período), para notarmos que apesar da ilusão de equilíbrio provocada por seu próprio maneirismo, há um desconcertante fascínio por seu próprio desequilíbrio ⁹.

Portanto, a terceira jornada, tal como se dá na obra, mostra-se como ato fundamental para a (in-)completude da peça, evidenciando a dubiedade e, paralelamente, a grandiloquência do dramaturgo. A jornada final traz à cena soldados do exército da Polônia que, ao descobrirem a existência de um sucessor natural para Basílio, percebem que podem evitar a futura coroação do estrangeiro Astolfo, sobrinho do rei. Instala-se uma guerra civil que culminará com a vitória dos libertadores de Segismundo. Enterra-se a crença sobrenatural, de viés medievalesco, de Basílio e floresce o direito político de Segismundo. Confrontam-se, em uma batalha barroca, o mundo medieval e o moderno.

O príncipe (agora sob nítida inspiração maquiavélica, e tornando-se efetivamente o que o Hamlet shakespeariano nunca poderia se tornar, justamente pela inação provocada pelo “ser ou não ser”), livre pela segunda vez e tendo percebido a imaterialidade das certezas; e “sendo” exatamente por “não ser”; ambivalente; aceita (como em um *deus ex-machina* muitas vezes debatido nas exegeses da peça) que é preciso

⁹O que o mestre Aleijadinho realizou em mármore na igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rey (MG), quando olhamos para pilastras e as vemos duplicadas e simétricas, mas, duas a duas, vistas como perfeitamente retas ou entortadas, a depender do ponto de vista e da posição do sujeito que as observa e de seu deslocamento, evidencia com exemplificação didática a busca pela transitoriedade de todas coisas, materiais ou imateriais, que existem no mundo.

ser prudente. Outrossim, aceita as condições impostas pelo fruir da mônada (ou pela projeção de outra, meramente especular), por sua apetência, que o transforma n'Ó Príncipe.

Ironia, mas sobretudo, ambiguidade que amplifica a tonalidade das imagens barrocas na obra de Calderón de La Barca. Segismundo, embora pudesse, não se vingava violentamente do pai, como seria esperado de sua animalidade irracional, pois conclui que Basílio, através do engano a que todos estão submetidos, transformou-o no que era mais temido pela previsão astrológica (e aqui fala junto o sábio Espinoza). Por tê-la julgado real, Basílio a confirmou, mesmo que na tentativa de evitá-la. Isto lhe parece uma prova segura da inexistência das certezas. Só lhe resta a dúvida – e mergulhar profundamente na contradição advinda dela.

A fera que agora acorda não quer seguir com a injustiça de que fora vítima, adequando a resolução dos problemas segundo a lógica que o manterá perpetuamente como príncipe. A alusão à dinâmica política de afirmação absolutista em pleno período barroco nos parece inevitável, embora pudesse ser inapreensível por se configurar de modo indireto, especular.

Então, o que parecia destinado à tragicidade reverte, através da interferência crucial do autor, em uma série de casamentos que sugerem um assombroso e sarcástico *happy end*. As personagens revelam-se joguetes da imaginação fértil do dramaturgo: se a vida é sonho e o mundo, um grande teatro, Deus e o dramaturgo (um demiurgo, como o Próspero, de “A Tempestade”?) assumem funções muito semelhantes, quiçá, idênticas. O jogo contraditório e complexo de aparências não é dominado pelo homem. Logo, também não o é pela personagem. Mas, em revés, é ação no mundo que cria dinâmicas de concretude antropocêntrica e o humanismo brota pelas frestas, já que está plenamente nas mãos dos homens conhecer esta apetência.

O embate que constrói a sensibilidade barroca está armado: se o Barroco é a arte da Contrarreforma, ele se codifica a partir da instauração de possibilidades modernas em um mundo que, pelo fundo falso, mantém-se vivas as mais profundas contradições vinculadas à permanência e à imposição da tradição medieval.

Calderón de La Barca é responsável por uma fissura vertical na percepção de seu público, ao fazer surgir diante de todos a dúvida: “O que é a vida?”¹⁰, quando, simultaneamente, toda a problemática está ironicamente sendo resolvida com casórios, nos mundos das aparências. Não foi sem algum incômodo, acreditamos, que o espectador

¹⁰ Verso da fala final da segunda jornada.

do século XVII assistiu, então, ao casamento final de Segismundo com Estrela. Astolfo repara seus danos a Rosaura, que descobre ser filha de Clotaldo, num imbróglio somente aceitável num jogo de intrigas fantasiosas.

Lionel Abel¹¹ acredita que o Barroco, profundamente marcado pela Contrarreforma católica, não poderia articular a produção de uma tragédia nos moldes do paganismo politeísta grego, pois que o Cristianismo não tem instrumentos para aceitar a tragédia como tal, se há a redenção divina e o Céu para purgá-la (como vemos até mesmo em “Romeu e Julieta”, em que as mortes sugerem uma espécie de vitória redentora do amor e da ação do indivíduo moderno). Não há purgação terrena possível (como na catarse aristotélica), se esta é justamente a função do recentemente implantado Purgatório¹², por parte do papado cristão. A catarse¹³, finalidade máxima da tragédia, segundo Aristóteles, esvazia-se quando o último grau de sofrimento é digno, inclusive, de canonização. Neste sentido específico (e muito distinto da visão sobre a tragédia que Raymond William¹⁴ elabora para compreender o que ele denomina por “tragédia moderna”), nenhuma obra de Shakespeare (ainda que o protestantismo tenha se firmado na Inglaterra e esta tivesse vivido uma Idade Média bastante singular – e não se pode afirmar categoricamente a vigência do Barroco em países não-católicos), portanto, poderia ser caracterizada como tragédia em sentido estrito, mas como tragicomédia.

Em “A Vida É Sonho”, Calderón de La Barca não despreza esta aguda contradição, e por isso torna elevada a compreensão de seu aparentemente simplista final feliz. Não se trata apenas da junção pouco concatenada de um ideal trágico com uma materialidade cômica: há uma finalidade moral e estética, terrena, que não pode se dar como catártica. Dá-se, então, pela transformação ética de Segismundo, em um outro parâmetro para a teleologia. E é teleológico este final, de natureza política.

A influência do pensamento barroco, suas sincronias com o pensamento de Descartes, Espinoza, mas particularmente de Leibniz, perpassam a obra de Calderón de La Barca e constroem uma poderosa partícula de síntese deste espírito do tempo. Tanto para Calderón como para Leibniz, há sentido na existência das coisas do mundo. E a ação, no campo da dramaturgia, deve considerar isto em uma dimensão formal. As dúvidas barrocas sobre a realidade são fundamentais para que algumas certezas, ainda que temporais, firmem-se. Este é também o ponto de vista de Descartes: a única certeza

¹¹ABEL, Lionel. *Metateatro*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.

¹²LEGOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 2004.

¹³ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Ed. Abril, São Paulo, 1978.

¹⁴WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

possível é a existência do indivíduo (moderno?), o que será suficiente, por exemplo, para constatar a derrocada do teocentrismo medieval frente aos valores burgueses emergentes, ainda que hesitante e contraditoriamente.

A peça centraliza, assim, seu conflito, na dúvida e na dor que o homem do Barroco sente com relação à vida e ao viver. Ao lado de um certo desencantamento do mundo, caminha a tentativa de abranger novo sentido a esta coisa impalpável chamada existir. A morte de Clarim será, ainda que inconclusivamente, a estetização destas questões. Sem ter ainda a confirmação de que a vida é sonho em sua primeira e única aparição na primeira jornada, Segismundo não compreende o delito cometido para sofrer no mundo tão duras penas, senão o fato de ter nascido:

“SEGISMUNDO_ Não é delito maior
Do homem o ter nascido?”

O fato é que Segismundo nasceu e, portanto, parece ter sido necessário, para o autor e para seu desencantamento do mundo, o seu nascimento – como uma espécie de síntese capaz de ultrapassar a ambivalência própria da transição do homem medieval ao moderno.

Por esta perspectiva, Segismundo faz-se signo paralelo ao seu quase contemporâneo Hamlet. Sabemos que as dúvidas de Segismundo contêm diversa categorização, em relação ao posicionamento de livre pensador de Hamlet – e que são figuras nascidas na mesma passagem da medievalidade à Modernidade. Se Hamlet constitui um germe do homem moderno, como supõe Harold Bloom, vindo da universidade de Wittemberg para a medieval Dinamarca, que ainda vive sob a moral e sob a política feudais, e não pode mais compreender o mundo como querem os governantes de Elsinore, Segismundo é fruto da tentativa, pelo próprio pai, de impedir que este homem exista.

O rei Basílio, de características dúbias, mas crente nas manifestações místicas dos astros, prevê, através de métodos obscuros, que o filho seria o cruel responsável pela destruição de seu mundo. Em um plano psíquico e simbólico, isto deve ser lido como ação política. Traça seu plano para impedir o que, em âmbito trágico, seria inevitável ou inexorável. Mas é justamente sua interferência que constrói, por ambivalência, a possibilidade de um final em que a sequência “natural” dos fatos, que o trágico pressupõe, seja supostamente interrompida. Notamos, neste jogo de espelhos invertidos, agora por

outro ângulo, que é também a interferência do autor, em um *deus ex-machina* que se evidencia pela repentina mudança de caráter do protagonista, que impede o desenrolar natural dos fatos – para que se cumpram as finalidades da teleologia da peça.

Segismundo é ameaça para aquela organização política do mundo e deve ser trancafiado na masmorra leibniziana – o que se torna ainda mais significativo quando nos lembramos do projeto conservador e no retrocesso proposto pela cúpula católica quando, em pleno Barroco, o pensamento humano é trancafiado junto com o Humanismo nas grades da Contrarreforma. Confinado em sua prisão, sem conhecer de fato os fatos do mundo, Segismundo é levado a crer que o Universo todo se restringe à experiência da dor. Mas a peça de Calderón de La Barca, ao mesmo tempo em que irá lançá-lo em uma prisão maior de aparências, nos campos da pura imagem, parece, pelo contrário, querer libertá-lo da torre após o confronto entre dois mundos possíveis.

É, no entanto, nebulosa esta escolha pragmática do autor, que faz tudo se passar como se fosse em um sonho. Os encontros cíclicos entre Rosaura e o príncipe, em que o processo de identificação da primeira jornada se dissolve, afastando-os, são eloquentes. Rosaura (como Ofélia) está submersa pelo jogo de honrarias medieval e, portanto, para ela a vida assume significados que são opostos e distintos aos de Segismundo. Sua trama paralela e espelhada à de Segismundo poderia ser subtraída sem grandes perdas para uma leitura cristã da peça, em que a fábula estaria concentrada na historieta do homem que sofreu, mas que aprendeu a usar a prudência na sua relação com o mundo, lugar onde se desconhece a verdade absoluta, e assim alcança a felicidade. Mas a nova (outra) teleologia barroca de Calderón de La Barca deve ser lida num plano de reflexão capaz de refletir uma transformação social e política – de dimensões históricas.

A jornada de Rosaura é de colisão em relação à de Segismundo que, de uma visão parcial da existência, amputada de toda a beleza, faz jorrar um campo de hipóteses em que o fluido indesejável da transformação passa a operar concretamente. Talvez seja por isso que a trama paralela tenha, na sua formalização dramaturgica, características de uma composição tão artificial, frívola, quase farsesca. As personagens da trama cortesã, no castelo, são fragilmente compostas, carregando tons de uma convenção anacrônica, de um colorido excessivo e antinatural, num jogo de desencontros composto em um mundo que deve ser superado. Segismundo e sua solidão moderna, pelo contrário, tem densidade e volúpia no livre pensamento. Sua natureza animalesca está justificada por sua humanidade brutalizada. A atitude de Basílio desejaria, enfim, aprisionar a História.

Se o Barroco pode ser, então, compreendido como o período de transição e de ambivalências que formará o homem burguês, fruto da cisão e da solidão segismundiana (que caracterizará permanentemente sua individualidade), ao apreender algo sobre a impermanência (já que a vida é sonho), o Homem-Calderón-Segismundo que daí surge deverá ser visto como o responsável pela superação, em escala histórica, desta percepção do mundo sensível.

E é por isso que soldados, na terceira jornada, irão libertá-lo. Ele surge como necessidade para a sucessão real. Parece-nos faltar apenas, na peça, a confirmação da alteração objetiva do poder político, para que algumas transformações sociais sejam ali evidenciadas.

Segismundo, na terceira jornada, utiliza-se do racionalismo burguês (o que em uma leitura desatenta poderia ser entendido como aceitação da prudência cristã), e será responsável pela deflagração de um novo regime de governo – que vai escolher para rei alguém tão cruel, despótico e autoritário quanto foram os reis absolutistas, mantidos no poder pelas alianças políticas e econômicas da nova burguesia com as velhas instituições feudais – contradições flagrantes da Modernidade europeia.

Como quem ri das coisas do mundo, e dos horrores da dor, o autor cria, sarcasticamente, uma transição que parece nos levar para novas dimensões da brutalidade – como quem entende também a parcialidade desta nova dimensão da verdade. E a História será implacável, com a mesma ironia: o déspota Segismundo será, com a Revolução Francesa, também destituído pelos olhares do Romantismo.

O autor não faz senão reorganizar a desordem expressa em seu texto – esta pulsão vertiginosamente barroca que impõe ao olhar mais dúvidas do que certezas. Arranja a felicidade para Rosaura, encontrando para ela um pai (ao contrário de Ofélia, que se perde quando perde Polônio) e um marido para honrá-la. Oferece a Segismundo, contudo, a mão da princesa Estrela, que lhe dará legitimidade para perpetuar a nobreza no poder, agora sob novos pactos. A nova Rainha o ajuda a fortalecer a Monarquia Nacional, impedindo a transferência do poder para o estrangeiro Astolfo.

Tais percepções ganham força e dimensão quando focamos o olhar no cerebralismo dos diálogos das personagens – que existem para a articulação de um certo projeto: suas ações e falas são escolhidos por intervenção extratextual, com veemência política, dando a perceber a seu público, de modo cifrado, e em época de Contrarreforma, o que a igreja demorou demais para ver.

Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Ed. Abril, São Paulo, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora, Campinas, 2012.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Original de Leiden, Holanda, 1637.
- ESPINOZA, Baruch de. *Princípios da Filosofia de Descartes*, editado em 1663.
- LEGOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 2004.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Princípios da Filosofia – Monadologia*. Edição póstuma de 1720.
- MARTINI, Maria de Lourdes. *Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo*. In: *O Grande Teatro do Mundo*. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.