

MARIA INÊS NUNES STORINO

***MARIENE: UMA PERSONAGEM, UM RETRATO***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

Niterói  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA INÊS NUNES STORINO

***MARIENE: UMA PERSONAGEM, UM RETRATO***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gladys Viviana Gelado  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lygia Rodrigues Vianna Peres – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2007

## RESUMO

*El Mayor Monstruo del Mundo*, obra escrita pelo dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca no ano de 1637, traz à cena a tragédia de Herodes, o Tetrarca, soberano de Israel.

A investigação deste trabalho se concentra na verificação dos índices de tragédia, mais especificamente, a função do **Retrato** da protagonista Mariene no *tecer* da tragédia ao longo da obra. Assim que, para este estudo, nos baseamos na teoria sobre o Teatro e também na teoria sobre a Pintura.

Nos chama a atenção o fato deste objeto cênico, o Retrato, tomar o lugar da protagonista em dados momentos da obra. Desta forma, Mariene e seu retrato se fundem. Este objeto deixa de ser um simples retrato e passa a representar a beleza de Mariene, antecipando o desenlace fatal da personagem. Por fim, diante do inevitável previsto, Herodes mata Mariene, cumprindo a profecia do astrólogo judeu, mas quando se dá conta do que fez, dá fim a sua própria vida. Calderón utiliza a temática do ciúme, mais uma vez, a temática do ciúme como recurso dramático, assim como as teorias da pintura para a formalização do Retrato.

Com estes recursos, Calderón converte o drama em tragédia: é a vitória do maior monstro do mundo, o ciúme.

**Palavras-chave:** Literatura Espanhola, Barroco, Teatro, Ciúme, Pintura/Retrato.

## RESUMEN

El Mayor Monstruo del Mundo, obra escrita por el dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca en el año de 1637, trae a la escena la tragedia de Herodes, el Tetrarca, soberano de Israel.

La investigación de este trabajo se concentra en la verificación de los índices de tragedia, más específicamente, la función del **Retrato** de la protagonista en el *tejer* de la tragedia a lo largo de la obra. Así que, para este estudio, nos basamos en la teoría sobre el Teatro y también en la teoría sobre la Pintura.

Nos llama la atención el hecho de que este objeto, el Retrato, le tome el lugar a la protagonista en determinados momentos de la obra. De esta manera, Mariene y su retrato se funden. Este objeto deja de ser un simple retrato y pasa a representar a la belleza de Mariene, anticipando el desenlace fatal del personaje. Por fin, delante do lo inevitable vaticinado, Herodes mata a Mariene, haciendo cumplir la profecía del astrólogo judío, pero cuando se da cuenta de lo que ha hecho, da fin a su propia vida. Calderón utiliza la temática de los celos, una vez más, como recurso dramático, así como las teorías de la pintura para la formalización del Retrato.

Con estos recursos, Calderón convierte el drama en tragedia: es la victoria del mayor monstruo del mundo, los celos.

**Palabras clave:** Literatura española, Barroco, Teatro, Celos, Pintura/Retrato

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 8.1. FILIPE IV EM FRAGA (1644) – DIEGO VELÁZQUEZ, p. 108**
- 8.2. A RENDIÇÃO DE BREDA (1634) – DIEGO VELÁZQUEZ, p. 109**
- 8.3. O PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS (1636) – DIEGO VELÁZQUEZ, p.110**
- 8.4. CRISTO CRUCIFICADO (1627) – ZURBARÁN, p.111**
- 8.5. AUTO-RETRATO (1670) – p.112**
- 8.6. RAINHA HENRIQUETA MARIA IV (sem data) – VAN DYCK, p. 113**
- 8.7. LAS MENINAS (1656) – DIEGO VELÁZQUEZ, p. 114**

## SUMÁRIO

1. **INTRODUÇÃO, p. 7**
2. **SEMIOLOGIA DO TEATRO, p. 10**
3. ***EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO*: UMA TRAGÉDIA, p. 26**
4. **O RETRATO NO SÉCULO DE OURO, p. 36**
  - 4.1. **A pintura na obra de teatro, p. 41**
  - 4.2. **A simbiose entre o retrato e o retratado, p. 60**
5. **O PRINCÍPIO DA GRADAÇÃO E O PROCESSO DE SUBORDINAÇÃO, p. 68**
  - 5.1. **Os personagens masculinos: Herodes, o Tetrarca e Octaviano, p.71**
6. **MARIENE: A PERSONAGEM, O RETRATO, p. 79**
  - 6.1. **Mariene: uma imagem, um retrato, p. 85**
7. **CONCLUSÃO, p. 99**
8. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p. 102**
9. **ANEXOS, p. 107**

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por finalidade analisar a função do retrato na obra *El Mayor Monstruo del Mundo* de Pedro Calderón de la Barca, a partir da análise da importância do retrato da protagonista Mariene dentro da obra.

Esta investigação sobre o retrato de Mariene surgiu a partir de pesquisas desenvolvidas, apresentadas e publicadas em congressos nacionais e internacionais, pela professora orientadora Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres, sobre a relação entre a Literatura e a Pintura. Esses resultados nos permitiriam investigar através das obras dos dramaturgos Lope de Vega e Calderón de la Barca, a função e a importância da pintura dentro das obras de teatro no *Siglo de Oro*.

Num primeiro momento, trataremos de apresentar questões referentes ao teatro, baseando-nos na obra de Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral* (1993). Nosso estudo será complementado com outros teóricos da semiótica do teatro, conforme constam na bibliografia. Dentre eles, podemos citar: CANTALAPIEDRA (2002); CHARTIER (2002); GUINSBURG et ali (1998); LESKY (2004); NOVAES (2005) e PAVIS (2003).

O segundo tópico a ser desenvolvido será a análise da obra *El Mayor Monstruo del Mundo*, como uma tragédia barroca e de que maneira os personagens protagonistas são elaborados para que cada um cumpra seu papel dentro da trama. Verificaremos que relações



Mariene, Herodes e Octaviano estabelecem a partir do momento em que formam um triângulo amoroso e que conseqüências trará este fato para o desenlace da trama.

Observaremos, também, a importância das previsões astrológicas que dominam o destino de cada um dos protagonistas, já que suas vidas estão interligadas, impossibilitando-os de se desviarem do trágico fim

A partir do momento em que já tenhamos o perfil dos principais personagens, abordaremos a questão da Pintura e de sua relevância nos séculos XVI e XVII, direcionando-nos, em seguida, para a importância do retrato especificamente. Faremos uma análise deste objeto cênico, o retrato, em diferentes obras desse período. Como fonte para o nosso estudo, utilizaremos as seguintes obras: *Darlo Todo y no Dar Nada* (CALDERÓN, 1969), *El Pintor de su Deshonra* (CALDERÓN, 1969), *El Príncipe Constante* (CALDERÓN, 1969), *El Conde Lucanor* (CALDERÓN, 1969), *La Vida es Sueño* (CALDERÓN, 1969) e *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (VEGA, 1969).

Verificaremos como o dramaturgo pinta-nos com palavras um quadro tipicamente barroco, pois, através dos signos verbais podemos compreender as teorias da pintura evidentes na formalização dos retratos pintados e / ou apresentados em cena. Para caracterizar a relação entre poesia e pintura no teatro do século XVII e, em nosso estudo, a especificidade do retrato, partimos de Leon Battista Alberti, *Da Pintura* (1989), onde encontramos os primeiros fundamentos teóricos da arte da pintura. Fazem parte de nossa fundamentação teórica Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua y el Diálogo de la Pintura* (2003), pintor e teórico do século XVI; Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura - su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1977), também pintor e teórico do século XVII; Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura* (1990), teórico do século XVII e pintor que tem também, o reconhecimento como mestre de Diego Velázquez.

Por fim, faremos a análise do retrato de Mariene em *El Mayor Monstruo del Mundo*, através de fatos relevantes dentro da obra, que envolvam o retrato da protagonista. Estudaremos este objeto cênico como a materialização de um sentimento humano: o ciúme; isto é, verificaremos como o retrato deixa de ser objeto cênico e passa a ser um índice de tragédia levado à cena pelo dramaturgo, já que representará mais que a pintura do rosto de uma linda mulher. Na verdade, representará sua beleza morta, mesmo que Mariene ainda esteja viva, pois o retrato anuncia o trágico destino de Mariene, pré-determinado pelos astros. Verificaremos também como a relação retrato e retratado ocorre de acordo com o desejo do dramaturgo, já que o retrato rouba o protagonismo ao retratado em alguns momentos da trama.

## **2 . SEMIOLOGIA DO TEATRO**

Segundo Anne Ubersfeld (1993, p. 11), em sua obra *Semiótica Teatral*, o teatro é uma arte paradoxal, pois consegue conjugar a produção literária e a sua representação. Porém, no que se refere à representação, nos deparamos com a impossibilidade de uma identidade total com o texto de origem. É impossível que sejamos capazes de reproduzir as mesmas condições, o mesmo público a cada representação. Cada representação terá somente um elo comum: o texto.

Ainda de acordo com Ubersfeld (1993, p.12), o teatro é uma arte *fascinante* porque solicita a participação física e psíquica do espectador, de modo que o psiquismo individual se enriquece ao mesmo tempo em que contribui para o enriquecimento do coletivo. O espectador nunca está só durante o espetáculo. Sua visão abarca não somente o espetáculo em si, mas a visão dos outros espectadores.

A arte teatral traz em si uma contradição dialética: a oposição entre *texto* e *representação*. Esta contradição é proveniente da tentativa de traduzir-se o texto a uma outra expressão, a da representação. É neste momento que é criada uma ilusão, pois o conjunto de signos visuais, auditivos, musicais pode ir além do conjunto textual; da mesma forma que detalhes do texto poderão ser intransponíveis para a representação. Neste ponto, devemos valer-nos da arte do diretor em saber buscar uma medida de equilíbrio para que haja sempre uma interseção entre esses dois conjuntos.

A maior ou menor coincidência entre esses dois conjuntos dependerá do modo de escritura de cada um deles. A atitude que privilegia o texto literário como primordial, nos cria uma ilusão de uma coincidência entre o conjunto de signos do texto e o conjunto dos signos representados. O perigo nesta atitude é que nos prendamos tanto ao texto literário que bloqueemos todo o sistema de interpretação e a imaginação dos intérpretes, o que impediria a criação de outro objeto artístico: a representação. Outra postura, muita das vezes radical, é a de rechaçar o texto literário em favor da representação (UBERSFELD, 1993, p.14).

Até agora falamos sobre texto e representação, mas o que seria um texto de teatro? A princípio, o texto literário para teatro é aquele em que podemos observar dois elementos distintos: o diálogo e as didascálias. Mas quem fala no texto teatral? Devemos considerar a distinção lingüística entre diálogo e didascália. No diálogo fala um ser de papel que conhecemos através de sua função como personagem; nas didascálias, é o próprio dramaturgo que determina a didascália explícita. Ele determina através da didascália quem fala, à proporção que fala, onde deve estar, indica os gestos; a caracterização do personagem. Enfim, é o autor dirigindo cada cena. O dramaturgo evidencia o espaço onde se realiza a ação e o tempo em que se efetiva, como veremos, quando tratarmos do espaço e do tempo. Esta característica acarreta uma importante observação a respeito do texto teatral, pois na verdade, temos dois textos; o do autor, impresso; e o do diretor, o que é posto em cena. Observemos alguns exemplos da voz do dramaturgo através das didascálias:

- a) Didascália explícita – No início da primeira jornada da obra de Calderón (1967, p. 249), *El Príncipe Constante*, encontramos a seguinte referência: (Jardín del Rey de Fez). Estamos diante de um signo espacial que simboliza Fez e Tánger.

b) Didascália implícita – É na réplica dos personagens que estão os signos espaciais, temporais, gestuais e a caracterização dos personagens. Vejamos alguns exemplos de como se dá a apresentação desses signos dentro da obra *Peribáñez y El Comendador de Ocaña* do dramaturgo espanhol Lope de Vega, nas situações<sup>1</sup> XX e XXI da primeira jornada:

Rey. – Mucho a Toledo agradezco  
 el servicio que me hace:  
 pero es Toledo en efecto.  
 ¿Sois caballeros los dos?  
 Reg. 2º - Los dos somos caballeros.  
 Rey. – Pues hablad al condestable  
 mañana, porque Toledo  
 vea que en vosotros pago  
 lo que a su nobleza debo.  
 (...)  
 Inés. – Pardiez, que tengo de verte,  
 pues hemos venido a tiempo  
 que está el rey en la ciudad.  
 Cost. - ¡ Oh, qué gallardo mancebo!  
 Inés. – Este llaman don Enrique  
 Tercero.  
 Cost. - ¡ Qué buen tercero!  
 Per. – Es hijo del rey don Juan  
 el Primero, y así, es nieto  
 del Segundo don Enrique,  
 el que mató al rey don Pedro,  
 qué fue Guzmán por la madre  
 y valiente caballero;  
 aunque más fue el hermano;  
 pero, cayendo en el suelo,  
 volviósese la fortuna,  
 que los brazos desasiendo  
 a Enrique le dio la daga.  
 Que agora se ha vuelto cetro.

(VEGA, 1969, pp.764-765)

Um aspecto importante abordado por Ubersfeld (1993, p.19) é a questão do signo na obra de teatro. Para a autora, o texto teatral, sem constituir uma linguagem autônoma, pode ser analisado como qualquer outro objeto lingüístico segundo as regras lingüísticas e

---

<sup>1</sup> Optamos pelo termo técnico “situação” ao referirmo-nos à cena, delimitada na obra teatral pela entrada e saída dos personagens e mudanças do cenário. Etienne Souriau (1993, p.35) define situação dramática como

o processo de comunicação, já que possui um emissor. É evidente que todo signo é a um só tempo, índice e ícone (às vezes também símbolo). Índice por ser o teatro uma produção-reprodução das ações humanas. Indício, pois todo elemento da representação tende a ser percebido pelo espectador como indício de elementos por aparecer.

Outro ponto interessante abordado pela autora é sobre o conjunto de signos verbais e não verbais que constituem a representação. Como signos lingüísticos podemos compreender aqueles que constituem a mensagem lingüística e os signos acústicos, como a voz, a expressão, ritmo, tom e timbre. A esses signos verbais se unem outros não verbais, como por exemplo, os códigos usuais, musicais, etc. Todos esses elementos reunidos suprem as necessidades das mensagens teatrais, já que, para que se decodifique um texto teatral é preciso que se “leia” estes códigos, ainda que não sejamos capazes de compreender todos.

A música é um elemento indispensável nas obras barrocas. O ouvido, sentido da fé, é o único que não se engana. A visão pode ser enganadora, já que vivemos sonhando o que somos. A música não tem somente uma função ornamental, mas responde à tese da obra. O som se especializa como marca da “divindade”, desempenhando também funções didáticas, contribuindo decisivamente para a visualização simbólica dos momentos mais relevantes. A música possui um sentido único dentro do espetáculo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente mais receptivos à representação. Segundo Patrice Pavis (2003, p.130) em *A Análise dos Espetáculos*, a música no teatro é como uma luz da alma que desperta em nós.

---

“a forma particular de tensão inter-humana e microcós mica do momento cênico”.

É preciso chamar música o conjunto de todos os elementos e fontes sonoras; os sons, os ruídos, o meio ambiente, os textos (falados ou cantados), a música gravada (irradiada por alto-falante) etc. A música deve, pois ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor. (FRIZE<sup>2</sup>, 1993, p.54, apud PAVIS, 1996, p.130)

Ainda na obra *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*, podemos observar de que maneira elementos como o ritmo, a musicalidade e os signos acústicos aparecem representados, na situação XII da terceira jornada:

El Comendador y Luján, con broqueles;  
Músicos.

Com.- Aquí podeis comenzar  
para que os ayude el viento.

Mús. 2º - Va de letra.

Com. - ; Oh, cuánto siento  
esto que llaman templar!

Músicos – (Cantan)

Cogióme a tu puerta el toro,

linda casada;

no dijiste: Dios te valga.

El novillo de tu boda

a tu puerta me cogió;

de la vuelta que me dió,

se rió la villa toda;

y tú, grave y burladora,

linda casada,

no dijiste: Dios te valga.

(VEGA, 1969, p.783-784)

É importante que, a esses códigos mencionados, somemos os códigos propriamente teatrais para que consigamos uma “relação de equivalência” entre os signos teatrais e os signos da representação. Em virtude dessa necessidade, o signo teatral se converte numa noção muito complexa, onde não cabe somente a coexistência, mas a sobreposição de signos. Assim, o signo funciona como uma pergunta lançada ao espectador que lhe atribui

---

<sup>2</sup> FRIZE, Nicolas. *La musique au théâtre, Une estétique de l'ambiguïté*, Lyon, 1993, p.54.

uma ou mais interpretações. Muitas vezes, um estímulo visual, uma cor, um objeto são capazes de desencadear uma cadeia simbólica.

O “papel” do espectador é fundamental à representação, pois cabe a ele selecionar as informações a partir dos signos lançados em direção ao público, acolhê-las ou rejeitá-las e devolvê-las ao dramaturgo, ou durante a representação, ao ator, direcionando assim o rumo que este deverá seguir. Mesmo que o retorno seja bastante simples, quase imperceptível a quem não esteja atento, ele existe e é perceptível ao emissor. Além disso, como já mencionado, não há um único espectador, mas vários, que interagem individualmente em relação ao teatro/ representação e também reagem entre si. Desta forma, toda mensagem recebida é refratada, repercute; é apreendida e remetida em um intercâmbio bastante complexo. Cabe ao espectador recompor a totalidade da representação. Este deverá, não somente seguir um enredo, mas a cada instante reconstruir a figura total dos signos que constroem a representação. Ao mesmo tempo em que se identifica, é preciso distanciar-se do mesmo texto.

Sobre a questão da ilusão no teatro, a autora nos apresenta que tudo aquilo que ocorre em cena está contagiado de irregularidade. Existe uma tentativa de fundir o público com a ação; os espectadores com os atores. O teatro tem uma forte relação com o sonho, pois se trata da construção do imaginário, onde o espectador sabe que esta construção é separada da esfera da existência cotidiana. Este fato justifica a presença sempre atual no teatro da mimesis, isto é, da imitação dos seres e de suas paixões, enquanto que, as leis que os regem, se encontram no imaginário. Verifiquemos como isso acontece na obra *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, na segunda jornada da situação XIV



Seg. - Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos.  
Y si haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar:  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.  
Sueña el Rey que es Rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe,  
y en cenizas le convierte  
la muerte, ¡desdicha fuerte!  
¡¿ qué hay quien intente reinar,  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte?!

Sueña el rico en su riqueza  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.  
Yo sueño que estoy aquí  
de estas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿ Qué es la vida? Una ilusión,  
 una sombra, una ficción,  
 y el mayor bien es pequeño;  
 que toda la vida es sueño  
 y los sueños, sueños son.

(CALDERÓN, 1969, p.522)

A respeito do trabalho do autor dramático e do diretor, Ubersfeld (1993, p. 37) afirma que este consiste em fazer funcionar a denegação<sup>3</sup> / teatralização em relação dialética. Como por exemplo, podemos citar as didascálias que são figuras textuais da denegação – teatralização. O lugar está indicado nas didascálias como lugar-teatro, não como lugar real, por meio de disfarces: vestidos, máscaras, etc.

Vejamos o seguinte exemplo da demarcação do espaço cênico, assim como a caracterização dos personagens na didascália a seguir, da obra *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*, na “situação” XXI da primeira jornada: “Inés, Casilda y Constanza, con sombreros de bortas, y vestidas de labradoras a uso de la Sagra; Peribáñez: detrás, el Comendador, embozado” (VEGA, 1969, p.764).

Dentro da complexidade que é o trabalho com o teatro, não podemos deixar de buscar o personagem. Trazemos a reflexão da autora sobre este elemento componente da obra:

No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis, ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre sus muchos intérpretes, cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten y la puesta en escenas contemporáneas.

(UBERSFELD, 1993.p.85)

---

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld (1993, p.36) afirma que o fenômeno da denegação pode ser observado de maneira mais eficaz na análise do espaço cênico, pois neste espaço o espectador, convertido em contemplador importante, repete no teatro o que é ou será seu papel na vida, contempla sem atuar.

Através da réplica da personagem protagonista da obra *El Mayor Monstruo del Mundo*, de Calderón de la Barca, na “situação” XXII da segunda jornada podemos verificar a representação da crise vivida por Mariene:

Mar. - ¡ Oh infelice, una y mil veces,  
 la que se ve aborrecida  
 de la cosa que más quiere.  
 ¿En qué te ofende mi vida,  
 esposo? ¿En qué, en qué te ofende?  
 ¿Qué te pesa de que viva?  
 ¡Fuerte agravio, pena fuerte!  
 Cuando yo tu libertad  
 Trato, y a imperios de nieve  
 doy, Semiramis del agua,  
 Babilonia de bajeles;  
 Cuando compitiendo a montes  
 - iba a repetir alegres,  
 mas no lo son para mí;  
 después que vives ausente  
 adorando estoy tu sombra  
 y a mis ojos aparente  
 por burlar mi fantasía  
 abracé el aire mil veces -.  
 - ¿ Tú, en una oscura prisión,  
 funesto y mísero albergue,  
 para abrazar mis desdichas  
 estás tratando mi muerte?

(CALDERÓN, 1969, p.478-479)

O personagem traz para si todas as incertezas do texto, já que este é colocado propositalmente pelo autor como o centro da polêmica. Segundo uma perspectiva

semiológica, o personagem já não deve mais ser considerado como uma cópia substancial de um ser, mas sim, como aquele que abarca uma confluência de funções. Assim, o personagem teatral é um elemento decisivo, já que permite unificar a dispersão dos signos dentro do espaço textual. Por fim, o personagem é o sujeito de um discurso que vem marcado com o seu nome.

O personagem textual não está só, mas sim acompanhado pelos discursos (interpretações) ao longo de sua vida como personagem. Como sujeito do discurso, o personagem fala e ao falar, diz coisas que se relacionam e se entrelaçam com o discurso dos demais personagens sobre ele mesmo, formando uma estrutura interna e externa de si mesmo. Vejamos a réplica de Octaviano em *El Mayor Monstruo del Mundo* quando se refere à Mariene na “situação” II da terceira jornada:

Octa. – Y entre todas, ¡ ay cielos!, Mariene,  
 más gallarda y más hermosa,  
 entre pálidas flores es la rosa,  
 y yo a sus rayos mi temor ignoro  
 mirando viva a quien pintada adoro.  
 Mintió el pincel alevé,  
 Ofensas de este fuego, y de esa nieve.

(CALDERÓN, 1969, p.480)

A partir desta relação nos deparamos com uma certa ambigüidade na leitura dos textos de teatro, pois apesar de ser um texto literário, traz uma mensagem de outra natureza. Na verdade, o discurso do teatro tem dois sujeitos de enunciado: o personagem e o eu-autor; e dois receptores: o outro e o público. Assim, essa lei da dupla enunciação é um

elemento de importância fundamental para o texto de teatro. Cada vez que um personagem fala, não fala só, a voz do autor se sobrepõe simultaneamente ao discurso do personagem. No âmbito da representação o personagem acaba por ser o elo de ligação entre as diversidades.

Se estamos tratando da questão da “voz” do personagem e da “voz” do autor, não podemos deixar de mencionar a voz do ator é quem quer dar vida as outras vozes. Esta não pode ser desassociada do corpo, ao qual serve de prolongamento, assim como é a encarnação do próprio texto lingüístico. A atividade vocal produzida no palco revela um estado emocional. E, por se tratar de teatro, especificamente, ela tem a capacidade de expressar e gerar emoções ao mesmo tempo. O locutor/ator age sobre o interlocutor/público por meio da sua voz, mas não é somente no público que há a necessidade de provocar uma emoção; cada ator deve, também, fazer-se ouvir e interagir com seus parceiros em cena para que haja credibilidade no que está sendo dito.

De acordo com Anne Ubersfeld (UBERSFELD, 1993,p.90), o trabalho da semiologia do personagem consiste em mostrá-lo como divisível, que está sujeito a alterações e que não pode ser confundido com o ator. Na verdade, o personagem é o sujeito da enunciação

Vejamos no caso da obra *La Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, onde o personagem é Segismundo, os receptores são Rosaura e Clarín, juntamente com o receptor/espectador. Neste fragmento da “situação” III da primeira jornada, o protagonista fala sobre a existência humana.

Seg.- ¡Ay mísero de mí, y ay infelice!  
 Apurar. Cielos pretendo,  
 ya que me tratáis así,  
 qué delito cometí  
 contra vosotros naciendo:  
 aunque si nací, ya entiendo  
 qué delito he cometido;  
 bastante causa ha tenido  
 vuestra justicia y rigor,  
 pues el delito mayor  
 del hombre es haber nacido.  
 Sólo quisiera saber,  
 para apurar mis desvelos  
 - dejando una parte, cielos,  
 el delito del nacer - ,  
 ¿qué más os pude ofender,  
 para castigarme más?  
 ¿No nacieron los demás?

(CALDERÓN, 1969, p.502)

É importante verificar que, além da observação da construção do personagem, assim como seu discurso, há outro elemento de fundamental importância na elaboração do texto teatral: o espaço, pois é este que estabelece entre personagens e espectadores, uma relação tridimensional. Para que o texto possa existir, é preciso que exista um lugar onde se desenvolvam as ações dos personagens; e não poderia ser diferente, já que o teatro representa as atividades humanas.

O personagem pode ser uma espécie de oxímoro<sup>4</sup> vivente, o lugar da tensão dramática por excelência, precisamente por dar-se na união metafórica entre duas ordens de categorias opostas, como por exemplo: desejo x repressão, indivíduo x sociedade, etc. Na

---

<sup>4</sup> De acordo com Anne Ubersfeld em *Semiótica Teatral*, p.95, o termo *oxímoro* representa a coexistência em um mesmo lugar do discurso de categorias contraditórias: vida x morte, realidade x sonho, luz x noite, lei x crime)

obra *El Mayor Monstruo del Mundo*, a protagonista Mariene se mostra ao mesmo tempo como o Sol de Jerusalém e como morta: oxímoro vida x morte, já que é a figura do desejo de Herodes e Octaviano.

Por outro lado, no texto de teatro, a descrição da espacialidade é menor que em qualquer outro tipo de texto. Neste caso, o que existe, na maioria das vezes, são orientações funcionais, raramente poéticas, voltadas basicamente para a prática da representação. O espaço é a grande carência do texto teatral, pois, em realidade, temos a medida do *não dito*, uma zona povoada de vazios onde irá produzir-se a articulação do texto representação. Quando Calderón (1969, p. 458) inicia sua obra, *El Mayor Monstruo del Mundo*, já na segunda didascália explícita da primeira jornada, o dramaturgo utiliza índices para determinar o espaço cênico, mas percebemos a carência de detalhes: “(Sale de una quinta a orillas del mar, en la playa de Jafe)”.

Sobre essa questão do espaço, é também interessante o que nos diz Patrice Pavis (1996, p.141) em seu livro *A Análise dos Espetáculos*. No capítulo sobre a experiência espacial, Pavis considera a existência de dois espaços no teatro. Um deles é o espaço vazio que é preciso preencher de maneira que ele possa expressar-se; o segundo espaço é aquele que é invisível, ilimitado e ligado diretamente aos seus utilizadores, a partir de seus deslocamentos, trajetórias. É o espaço que não deve ser preenchido, mas deve ser entendido. Ao primeiro espaço, podemos denominá-lo de espaço objetivo externo e ao segundo espaço gestual. No primeiro, encontramos a materialidade, ou seja, é o espaço físico da encenação, no segundo, o espaço está relacionado à presença do ator; seu deslocamento e a sua posição cênica. É o espaço da corporeidade do ator.

Retomando o texto de Ubersfeld, observamos que quando a autora trata o espaço como *área de jogo*, este lugar é construído a partir da leitura do diretor de cena e também pela imaginação do leitor de teatro. O lugar teatral é o mesmo da mimesis, em que, construído com elementos do texto, deverá afirmar-se como figura de algo do mundo. O espaço cênico é como um espelho que reflete ao mesmo tempo as indicações textuais e as imagens codificadas. É o espaço da sempre imitação de algo (UBERSFELD,1993, p.110).

Outra característica importante do teatro barroco é a sua relação com a História. Podemos dizer inclusive, que neste período devemos aceitar a concepção de “teatro histórico”, como a obra objeto de nossas considerações: *El Mayor Monstruo del Mundo*. Há uma liberdade criadora que permite ao autor manipular os dados históricos que servirão de matéria prima para suas comédias. Assim que, não devemos buscar fidelidade aos fatos, pois não se trata aqui de um documento, mas compreender a obra como uma recriação artística de um momento histórico. O autor tece sua obra dando entrada a numerosos elementos de sua invenção e reinterpretando detalhes no sentido que mais interessa para sua concepção de dramaturgia. Busca a questão da fidelidade total, ou parcial do texto posto em cena e o fato histórico. Ela não se baseia no *real* (o que acontece de fato), mas no *possível* (o que poderia ter acontecido). Todavia, a noção de possível é delimitada, e, portanto limitada pelo verossímil e pelo necessário. Podemos considerar verossímil aquilo que procede da experiência comum. É o que se produz com mais freqüência e, portanto, o que corresponde ao horizonte da expectativa do espectador. Há no verossímil um componente psicológico que define um espaço não tanto possível, mas plausível, ou seja, daquilo que um determinado grupo acredita se possível.



Um autor que trabalha sobre o assunto histórico pode deparar-se com o seguinte dilema: se o acontecimento histórico que se pretende levar ao palco é *monstruoso*, será que é preciso fazer prevalecer a fidelidade histórica total ao fato histórico? Assim que: o papel do poeta não é dizer o que acontece realmente, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil ou do necessário. A partir deste fato, observamos as inúmeras infrações à verdade histórica. Basta que um acontecimento fictício tenha capacidade de persuasão para que seja admissível na estrutura de uma ação trágica.

Uma obra de arte representa seu modelo ao idealizá-lo, imitá-lo ou degradá-lo. Para Aristóteles (2003, p.26), o modo próprio deve ser a idealização. O protagonista/herói deve ser mostrado fora da cotidianidade do espectador. Não deve mostrar o mundo purificado do Mal, o que seria uma postura enganosa, mas trazer para a cena o eterno conflito entre o Bem e o Mal:

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela limitados, são capazes de exercitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica do gênero de imitação). Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal pintura produz, não temor e compaixão, mas impressão desagradável; nem homens maus passando do crime à prosperidade (de todos os resultados, este é o oposto ao trágico, pois, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito, não inspira nenhum dos sentimentos naturais ao homem, nem compaixão, nem temor); nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade ao infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Um dos casos diz respeito ao que não merece tornar-se infortunado; o outro diz respeito ao homem semelhante a nós; a compaixão nasce do homem nosso semelhante, de sorte que o acontecimento neste caso não inspira nem a compaixão nem temor. Resta entre estes casos extremos a situação intermediária: a do homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta. (ARISTÓTELES, 2003, p.51-52)

Ao representar a piedade e o terror, a obra literária realiza a depuração das emoções: a catarse; fazendo com que o espectador não se afaste da humanidade que o palco mostra. O palco, ou local de representação, constitui o lugar para “se ver” e também o lugar para que “o outro” se veja:

O paradoxo da catarse é que o prazer da representação procede de duas emoções que são experimentadas como desagradáveis. Para compreender isso basta transpor para o teatro a análise aristotélica da representação plástica: sinto prazer diante do espetáculo de acontecimentos que, na realidade, teriam enchido de terror ou compaixão, porque, precisamente, esses acontecimentos são mediados por procedimentos da representação. De modo que a *piedade* e o *medo* que posso sentir no teatro são como purificados da amargura que os impregna na realidade. Pois, ao mesmo tempo em que me entristeço ou me assusto em contato com o acontecimento representado, gozo da beleza dessa representação.

(ROUBINE, 2003, p.19)

Será possível observarmos a relação ente o Bem e o Mal e a Piedade e o Terror, quando tratarmos, a seguir, mais detalhadamente, na obra em questão: *El Mayor Monstruo del Mundo*, de Herodes, o personagem protagonista.

### **3. EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO: UMA TRAGÉDIA**

*El Mayor Monstruo del Mundo*, texto do dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, aparece pela primeira vez no ano de 1637; e traz à cena o monstro que desencadeará toda a tragédia da obra: o ciúme. O protagonista, Herodes (o Tetrarca) movido por um ciúme sobrenatural é capaz de chegar as mais extremadas reações, que culminarão com o assassinato de Mariene e até que, finalmente, o Tetrarca põe fim a sua própria vida.

Esta obra nos pode servir como exemplo da coerência dos textos de Calderón de la Barca na construção de imagens poéticas e dos sistemas simbólicos expressivos do tema e da trajetória da ação. Esta coerência está relacionada ao fato do dramaturgo apresentar uma constância na elaboração de suas obras, isto é, Calderón lança mão, entre outros, de recursos como a temática do ciúme, a traição, a dúvida, a relação entre o real e aquilo que parece real, o drama que se converte em tragédia e o jogo de luz e sombras, característico do Barroco. Assim que, as imagens de labirinto e de prisão alcançam enorme relevância em toda a obra, e em especial em seu desfecho, já que, como podemos ver na “situação” teatral XIV da jornada terceira, na perseguição de Octaviano a Mariene pelo quarto do palácio, regressam ao ponto de partida, onde ela encontra Herodes para morrer em suas mãos:

*Sale huyendo Mariene, y Octaviano tras ella.*

Mas ¿qué es lo que veo?

Octa. – Pues yo...mas... ¿Qué es lo que vislumbro?

Mar. - ¡Esposo, señor!  
 Tet. – Turbado he quedado.  
 Octa. – Y yo confuso.  
 Mar. – Yo confusa y yo turbada.  
 Entre los dos peligros juntos,  
 entre dos muertes vecinas  
 estoy, pues huyendo de uno  
 doy en otro, y ya no sé  
 cuál dejo ni cuál procuro,  
 cuál pierdo, cuál solícito,  
 cuál hallo al fin ni cuál busco,  
 pues siempre tengo peligro  
 cuando paro y cuando huyo.  
 Tet. – Pues no temas, que a tu honor  
 este pecho, será muro.  
 Octa. – No temas, que de tu vida  
 este pecho será escudo.  
 Tet. – Cumple pues lo que prometes.  
 Octa. – Así verás si lo cumplo.  
 [Saca la espada.  
 Mar. - ¡Ay de mí!, para salir  
 hoy del duelo tan injusto  
 he de apagar la luz.  
*Anda a cuchilladas y mata la luz.*  
 Tet. - ¡Adónde, César perjuro,  
 estás?  
 Octa. - ¡Adónde tirano  
 te ocultas?  
 Tet. – Yo no me oculto.  
 Búscame.  
 Mar. - ¡Valedme cielo!  
 Tet. – No te hallo, aunque te busco.  
 La espada perdí. No importa.  
 Con este puñal agudo  
 muere a mis manos.  
*Tópala, dala y cae en el suelo.*  
 Mar. - ¡Ay que triste!  
 Yo soy muerta. ¡Dioses justos,  
 tened piedad, si sois dioses!

(CALDERÓN, 1969.p.489)

Assim como a previsão inicial, seguimos adelante, mas somos obrigados a retornar ao ponto de origem: o que está pré-determinado.

Podemos observar que em *El Mayor Monstruo del Mundo*, o dramaturgo constrói o espaço da trama através de uma metáfora, onde a prisão é um espaço onipresente na obra. Devemos mencionar também o calabouço, portas fechadas, etc, que se reiteram

obsessivamente ao longo da trama. Novamente retornamos à questão do labirinto e da impossibilidade de fugir do destino. Cabe aqui ressaltar que, quando o dramaturgo opta por ambientes fechados, seja uma prisão ou um quarto escuro, ele cria uma ambientação de duplo caráter, isto é, ao mesmo tempo em que este ambiente protege os personagens da magia que conspira contra eles, acaba por manter essa órbita mágica ao redor dos personagens. O elemento externo, mar, funciona nesta tragédia como cenário do caos que se instaura na trama. Marca a passagem do mundo interior, fechado, escuro, para um mundo externo, amplo de possibilidades e ao mesmo tempo revoltado. É a passagem do drama ao desfecho trágico. Tanto é assim que, na última situação da terceira jornada, Herodes, ao dar-se conta de que matara Mariene, se atira ao mar: “Tol. – Desesperado y confuso/ se echó al mar.” (Calderón, 1969. p. 489).

A técnica teatral de Calderón de la Barca se ajusta perfeitamente aos princípios barrocos: “Así cada error individual se mezcla a otros para constituir una cadena trágica en la que los protagonistas son parcialmente responsables (moralmente culpables o imprudentes) y quedan atrapados en la red colectiva de otras culpabilidades”(ARELLANO, 2001.p.24). Na obra em questão, o dramaturgo expressa o drama do sentimento amoroso fora de controle: o drama da paixão cega que conduz ao crime. Contudo, esse sentimento não pertence ao personagem, mas serve de instrumento do destino. Não é unicamente por ciúme que o protagonista Herodes mata sua esposa, mas é através da materialização desse sentimento que se cumpre a sorte de Mariene.

A princípio, o ardente amor do soberano da Judéia, Herodes, se transforma em suspeita, em seguida, movido pelo ciúme, a suspeita se transforma em delírio assassino. O Tetrarca fica cego ao encontrar um retrato de sua esposa Mariene no quarto de seu inimigo Octaviano. O que alenta o ciúme do Tetrarca é uma força sobrenatural. O excessivo amor

que havia devotado a Mariene é transformado em ciúme diante do medo de perdê-la. Este ciúme e seu orgulho desmedido são causas de sua desgraça. O amor excessivo se configura em paixão que leva à morte a protagonista Mariene.

Cabe aqui mencionar a relação que se estabelece entre amor e paixão. A paixão estaria relacionada à debilidade da conduta de cada um de nós, representada através do comportamento de cada personagem, principalmente na figura dos protagonistas. A paixão envolve não somente o sentimento amoroso, mas também o desejo fora de controle por todas as coisas seja pelo poder, vingança, inveja, soberba, e é claro, o ciúme. Enfim, a paixão é o sentimento que foge ao controle, que não mede as conseqüências. É aquele que nos leva à morte. Em oposição a paixão estaria o amor, relacionado à salvação, a redenção dos personagens da conduta nesta vida. Por esta razão, a paixão mata, é vencida pela morte, mas o amor sobrevive a esta.

Desde o início, na primeira jornada, o autor lança seus índices de tragédia, anunciando o desfecho da obra. Calderón parte de um elemento bastante comum no teatro dessa época: a previsão astrológica. Vejamos como o dramaturgo nos mostra este índice dentro da trama a partir das “situações” I e XII da primeira jornada:

Tet. - ...  
 Con otro argumento yo  
 vencer tu dolor quisiera:  
 si ventura acaso fuera  
 la que el astrólogo vio,  
 ¿diérasla crédito? No.  
 Ni la estimaras ni oyeras.  
 (...)

Mar. - ...  
 Tú lo has de traer ceñido;  
 pues si del juicio me acuerdo,  
 el mágico no me dijo  
 que tú darías la muerte  
 a lo que más has querido  
 con él, sino que con él  
 moriría; y pues colijo  
 que otro podrá aborrecer  
 lo que tú quieres, delito

fuera, echándole de ti,  
 dar armas a tu enemigo,  
 pues podrá venir a manos  
 de quien me haya aborrecido.

(CALDERÓN, 1969, p.460)

A presença da morte está em toda parte, não somente nas previsões astrológicas, mas é a partir delas, que o dramaturgo começa a tecer a trama e a trazer-nos outros índices que reafirmam essas previsões. A natureza participa ativamente desse processo que conduz a obra para um desfecho trágico. Na primeira jornada, por exemplo, encontramos na situação I:

Mus.- La divina Mariene,  
 el sol de Jerusalén,  
 por divertir tus tristezas,  
 vio el campo al amanecer.  
 Las aves, fuentes y flores  
 le dan dulce para bien,  
 repitiendo, por servirla,  
 al aire, una y otra vez:  
 Sea triunfo de sus manos  
 lo que es pompa de sus pies.  
 Fuentes, sus espejos sed,  
 corred, corred, corred.  
 Aves, su luz saludad,  
 volad, volad.  
 Flores, paso prevenid,  
 Vivid, vivid.

(CALDERÓN, 1969, p.458)

Mariene nos é apresentada, na “situação”II, da jornada primeira, como o sol triste de Jerusalém, pois para ela, a vida será tão breve quanto um dia. Ela precisa viver intensamente cada momento porque o seu tempo é efêmero. Logo estará morta. A natureza conspira para isso, ainda que ela seja o sol de Jerusalém. Não há como, nem para onde fugir. Os três elementos a cercam: o ar através das aves; a água, através das fontes; e por fim, a terra, através das flores. Há um declínio na imagem de Mariene. A princípio o sol, fonte de vida, calor, força e luz; depois, a protagonista sucumbirá ao aço frio, cortante e

cinza de um punhal. A própria Mariene já, no início da obra, na “situação” I da primeira jornada, chora sua morte:

Mar. - ...  
 La pena que me aflige  
 de causa, ¡ay cielos!, superior se rige,  
 tanto, que es todo el cielo  
 depósito infeliz de mi desvelo,  
 pues todo el cielo escribe  
 mi desdicha, que en él grabada vive  
 en papel de cristal con letras de otro.  
 No con causa menor mi muerte lloro.

(CALDERÓN, 1969, p.459)

Essa situação reforça a questão das previsões astrológicas. Pois, segundo Mariene, todo o céu é depósito do seu infeliz destino, já que traz gravado em letras de ouro a sua sorte. Outro aspecto também interessante de observarmos é como o autor trabalha com a palavra “cielo”. Calderón, além de construir a imagem de uma tragédia inscrita no céu, sobrenatural, ele aproxima a palavra “cielo” a palavra “celos”, que em espanhol significa ciúme. Isto é, nos leva, uma vez mais a identificar a tragédia anunciada por uma vontade superior à do homem. Vejamos um exemplo desse fato na “situação” I da primeira jornada.

Tet.- Y en tanto. ¡oh cielo hermoso!,  
 que al triunfo llega el día venturoso,  
 ¿no estás de mí adorada?  
 De mis gentes ¿no estás idolatrada?  
 No habitas esta quinta,  
 que sobre el mar de Jafe el cielo pinta?  
 (...)  
 No sé qué más decir: ya dije celos.

(CALDERÓN, 1969, p.459)

Do mesmo modo que parece ser impossível fugir ao destino, o Tetrarca, por amor a Mariene, propõe uma luta contra a morte. Até então, o mostro do ciúme não havia se



manifestado e Herodes promete lutar para superar o tempo e vencer a morte de sua amada.

Observemos a “situação” I da primeira jornada:

Tet. – Menos entiendo ahora yo y más dudo  
el mío y tu dolor; y si es que pudo  
tanto mi amor contigo  
hazme ya de tu mal mi bien, testigo.  
Sepa tú pena yo, porque la llore,  
y más tiempo no ignore  
muerte, que ya con mis sentidos lucha.

(CALDERÓN, 1969, p.459)

Contudo, Mariene sabe que o *monstro* virá e triunfará. De nada adianta um embate contra ele. Mas apesar disso, a protagonista tenta impedir, ou talvez adiar o desfecho da situação, passando para o Tetrarca o punhal, que, segundo ela, será o responsável pela sua desgraça:

Los monstruos guardan relación estrecha con los sucesos futuros, en ese sentido son admonitores del porvenir. Los prodigios celestes suelen ser asimismo admonitores e incluso han sido llamados “monstruos” dada su rareza. El hecho de que sean prodigios celestes los que anuncien al monstruo que va a nacer, hace que dicho ser próximo en acaecer sea un monstruo de una entidad mayor; comúnmente los seres teratológicos son medios para avisar de algún evento, en este caso en particular, el monstruo es el evento, el fin en sí mismo.

(OLIVA, 2000.p.329)

Assim, como havia prometido protegê-la, Herodes tem nas mãos o destino de sua amada, ainda que por um breve tempo. Porém, ainda que carregue o destino da amada, o protagonista não consegue se livrar do punhal que insistentemente retorna as suas mãos, movido por uma estranha vontade sobrenatural. Vejamos a “situação” I da primeira jornada:

Mar. - ...  
Yo, que mujer nací (con esto digo  
que amiga de saber), docto testigo  
te hice de tu fortuna y mi fortuna,  
porque viendo que al orbe de la luna

hoy empinas la frente,  
 el futuro contingente.  
 Con el mío juzgó tu nacimiento,  
 y a los delirios de la suerte atento,  
 halló...(Aquí el labio mío,  
 torpe, muda la voz; el pecho frío  
 se desmaya, se cansa y desfallece,  
 y aquí todo mi cuerpo se estremece).  
 Halló, en fin, que sería  
 trofeo injusto yo, ¡qué tiranía!,  
 de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte  
 del mundo, halló también que daría muerte  
 (¿qué dado no se teme prevenido?)  
 ese puñal, que ahora te has ceñido,  
 a lo que más en este mundo amares.  
 ¡ Mira si tales penas, si pesares  
 tan grandes, es forzoso  
 que tengan mi discurso temeroso,  
 muerta la ida y vivo el sentimiento!  
 Pues, infaustos los dos, con fin sangriento,  
 por ley de nuestros hados  
 vivimos a desdichas destinados;  
 tú. porque ese puñal será homicida  
 de lo que más amares en tu vida:  
 y yo, siendo, con llanto tan profundo,  
 trofeo del mayor monstruo del mundo.

(CALDERÓN, 1969, pp.459 - 460)

Também nesta obra, o dramaturgo enfoca a questão do matrimônio indissolúvel, ou que, pelo menos, o deveria ser. Isso porque, a característica essencial do estado do homem era a união de sua alma com o espírito e é o matrimônio que aparece, nesse caso, como a recuperação desse estado, pois trata da união dos que se amam. O protótipo desse simbolismo no cristianismo encontra referências no próprio Cristo que representa “o esposo”. Essa concepção dominava o mundo cristão na Idade Média. Na obra de Martin Lings, encontramos a seguinte referência sobre a questão do matrimônio:

O Esposo é Cristo, e a natureza é a esposa, a qual Deus fez à sua imagem e semelhança. Ele a havia posto no lugar mais alto e mais belo, o lugar mais fértil e o mais rico de toda a terra; isto é, o Paraíso. E lhe deu o domínio de todas as criaturas; e a adornou com graças; e lhe deu um mandamento, de modo que por sua obediência poderia ter merecido ser confirmada e estabelecida com seu Esposo em um casamento eterno, e nunca ter caído em qualquer desgosto, ou qualquer pecado.

Então veio um enganador, um demônio infernal cheio de inveja, na forma de uma serpente sutil.[...] E o demônio seduziu a esposa de Deus com um falso conselho; e ela foi levada para um país estranho, pobre e miserável, prisioneira e

oprimida, e assediada por seus inimigos; de modo que parecia que ela nunca poderia alcançar a reconciliação e voltar à sua terra natal.

Mas, quando Deus considerou que o tempo havia chegado, e teve misericórdia do sofrimento de Sua amada, enviou Seu filho unigênito à terra, numa bela câmara, num templo glorioso; isto é, no corpo da Virgem Maria. Lá se casou com sua esposa, nossa natureza.

( LINGS,2004, p.103)

. No caso da obra em questão, Calderón nos apresenta também, a história de Marco Antonio e Cleópatra, que, como sabemos, também terminara tragicamente. Em *El Mayor Monstruo del Mundo*, através de Aristóbolo, nos conta o desenlace desse matrimônio na “situação” VI da primeira jornada.

Arist.- Enfrena un poco el rigor;  
 s abrás de los dos, señor;  
 y de mi voz advertido,  
 oirás que los dos han sido  
 funestos triunfos de amor.  
 (...)  
 “Nadie ha de triunfar primero  
 de mí que yo mismo: así  
 triunfo yo mismo de mí,  
 pues yo mismo mato y muero”.  
 Cleópatra, que te seguía,  
 viendo que ya agonizaba,  
 bañado en su sangre fría,  
 cuyo aliento pronunciaba  
 más, cuanto menos decía:  
 “Muera (dijo) yo también:  
 pues por piedad o por ira,  
 no cumple con menos quien  
 llega a querer bien, y mira  
 muerto a lo que quiso bien.”  
 Y asiento un áspid mortal  
 de las flores de un jardín,  
 dijo: “El otro de metal  
 dio a Antonio trágico fin,  
 tú serás vivo puñal  
 de mi pecho; aunque sospecho  
 que no moriré, a despecho  
 de un áspid, pues en rigor  
 no hay áspid como el amor,  
 y ha días que está en mi pecho.”  
 Y él con la sed venenosa  
 Hidrópicamente bebe,  
 cebado en Cleópatra hermosa,  
 cristal que exprimíó la nieve,  
 sangre que vertió la rosa.  
 Yo lo vi todo, porque

así como llegué,  
 el palacio examinando,  
 a Aristóbolo buscando,  
 hasta el sepulcro me entré,  
 y ella postrada al dolor  
 yacen, porque de esta suerte  
 aun no divide la muerte  
 a dos que junta el amor.

(CALDERÓN, 1969, p.464)

Mais uma vez identificamos o instrumento da morte: o punhal. A princípio apresentado na figura da áspide, que parece absorver a vida de Cleópatra e que em seguida se transfigurará em punhal, o mesmo objeto que porá fim a vida de Mariene. A morte de Marco Antonio e Cleópatra frustrará a intenção de Octaviano, que planejava triunfar sobre eles. Aqui, o triunfo será só, e também, da morte na “situação” VI da primeira jornada.

Oct.- Aquí dio fin mi esperanza:  
 aquí murió mi alabanza,  
 pues por asombro tan fuerte,  
 no ha de pasar mi venganza  
 los umbrales de la muerte.

(CALDERÓN, 1969, p.464)

Ao mesmo tempo em que a morte triunfa sobre aqueles que amam, o dramaturgo evidencia que, mesmo mortos, os pares perfeitos estarão unidos pelo sentimento amoroso, dando-nos a impressão de que é impossível a realização amorosa neste plano. Somente na condição de mortos é que esses pares conseguem alcançar a perfeita união, já que esta provem da alma e não do corpo: “aun no divide la muerte / a dos que junta el amor” (CALDERÓN, 1969, p.464 – “situação” VI da primeira jornada). Esta impossibilidade amorosa é conveniente às intenções do dramaturgo, pois justifica a tragédia.

#### **4 . O RETRATO NO SÉCULO DE OURO**

O Século de Ouro foi ilustrado, sem dúvida, com algumas das melhores figuras da arte. Contou com uma geração de pintores, nascidos em sua maioria na década de 1590 e que, portanto viveram até 1650-1660. Dentre eles podemos citar Velázquez, que se converteria no mestre da pintura no século XVII (BROWN, 1999, p.17)

Velázquez perseguia uma nova concepção dos objetivos da Pintura, em função da valorização da Natureza e do ideal clássico de beleza para o processo de criação artística. Sua ótica é a de aproximação das aparências naturais (BROWN, 1999, p.45).

Ao longo da década de 1630, grande parte da energia criadora de Velázquez se concentrou no desenho de caráter político, já que era este seu primeiro compromisso como pintor do Rei Felipe IV (Anexo 8.1, p.108). Porém, as representações da classe governante na guerra, como no quadro *A Rendição de Breda* (Anexo 8.2, p. 109), ou em seus momentos de lazer, quando pinta, por exemplo, *Villa Médici*, *Pavilhão de Cleópatra e Ariadne*, formam somente uma parte de sua produção dessa década, que foi a mais fecunda de sua carreira. Pintou retratos formais, como em *O príncipe Baltasar Carlos* (Anexo 8.3., p.110), encomendados por membros da corte considerando a crescente reputação de Velázquez. Pintou também quadros do tipo retrato informal, cujos modelos, quando podemos identificar, são amigos do pintor ou companheiros no serviço da casa do Rei, como por exemplo, o retrato de Pablo de Valladolid. Por último, pinta um pequeno, mas

significativo grupo de obras cujos assuntos estão tomados de fontes bíblicas, como em *Santo Antônio abade e São Paulo eremita*, ou da Antigüidade Clássica, como é o caso de *O deus Marte*.

Como artista precoce que foi, Velázquez poderia ter aprendido o seu ofício com qualquer pintor já experiente, mas foi somente na casa de Pacheco, na qual circulavam com freqüência homens de letras, que ele pôde encontrar um desenvolvimento intelectual semelhante ao de seu mestre. São importantes pintores também deste período: Zurbarán (Anexo 8.4., p.111), Alonso Cano, Ribera e Murillo (Anexo 8.5., p.112) que por si mesmos, assim como fez Velázquez, descrevem um espírito de época que se viu continuado até o século seguinte e que têm inspirado aos pintores de todo o mundo até os nossos dias.

A importância do retrato aumenta sem cessar na Espanha do Século de Ouro. Nos palácios dos nobres nos deparamos com um Salão de Linhagem, com antepassados mais ou menos verossímeis. O mais famoso foi o do Marquês de Astorga, com todos os retratos dos soberanos europeus e dos grandes nobres da família. A Casa de Lara tinha uma série de telas, alguns de Zurbarán, com personagens da história da Espanha. O retrato é, além disso, até certo ponto, a mesma pessoa retratada (GÁLLEGO, 1987, p. 217)

O pintor de retratos sabe, pois, que não deve apresentar o seu modelo como cópia da natureza, como se o tivesse surpreendido no acaso de sua intimidade, senão que o há de rodear de todos os dados necessários para que se saiba sua posição na sociedade (Anexo 8.6., p.113). Esta relação dos objetos com a posição social de cada um dentro da sociedade aparece ilustrada na obra *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, vejamos alguns dos índices representativos na “situação” XVII da primeira jornada. Na “situação” a seguir, fica bastante clara a oposição entre a pobreza da casa e o requinte de objetos como tapetes franceses ou o brasão:

Per. - ...  
 Yo, señor, tengo en casa pobres sargas,  
 no franceses tapices de oro y seda,  
 ni coronados de blasón y plumas  
 los timbres generosos: y así, vengo  
 a que se digne vuestra señoría  
 de prestarme una alfombra y repostero  
 para adornar el carro; y le suplico  
 que mi ignorancia su grandeza abone.

(VEGA, 1969, p.763)

Na Espanha os objetos mais simples do mobiliário ou da vestimenta, servem de signos de que se vale o pintor. Vejamos a seguir o elenco de objetos que, segundo Gállego (1987, p.218), servem de signos para os pintores (Anexo 8.7, p. 114).

Um dos objetos é a *mesa*, que quase sempre nunca falta nos retratos régios, de interior, de Velázquez. Possivelmente este objeto funciona como atributo de majestade e de justiça. É raro, em especial na Espanha que um Rei apareça sentado em um retrato; normalmente este se apresenta de pé, junto à mesa, como vemos nos retrato de Felipe II e Felipe III no Prado e no Escorial. Essas mesas dos retratos têm por hábito estarem cobertas, não de uma simples toalha ou tapete, senão de uma autêntica toalha com galões de ouro. Velázquez se limita a um simples e elegante tapete carmim.

O *relógio* tem o sentido emblemático da expressão de tempo que se vai e da morte que vem. Nos livros espanhóis de emblemas, o relógio é muito usado em todas as suas formas, mas o que mais nos chama à atenção é o relógio de sol associado ao relógio do Rei, assim que lemos: Rei x Sol.

O terceiro signo é o *espelho*. Tão amplo é o significado desse elemento que pudesse ser ele sozinho, objeto de uma pesquisa. O vemos como um acessório repetido dos retratos de Carlos II pintado por Carreño de Miranda. Sempre foi um dos símbolos predileto dos emblemistas. O espelho significa o conhecimento de si mesmo e o esplendor do Amor

divino refletindo raios de sol. É símbolo da alma em contemplação, aparece em uma visão de Santa Teresa. Uma alma em pecado mortal pode ser comparada a um espelho enegrecido; o herege a um espelho quebrado. O espelho ou diamante é também signo da Divindade. Recordemos que em 1410 o Infante Don Fernando fundou a ordem militar chamada de *Espejo de la Virgen Maria*, em relação ao caráter exemplar, impoluto dado a essa palavra. Não podemos esquecer que o espelho é também, um símbolo antigo da Verdade, e que convém a Maria por ter concebido sem perder a virgindade como o espelho reflete sem romper-se a luz do sol. Mas, ao mesmo tempo que reflete o auto-conhecimento, a Verdade ou o esplendor divino, por exemplo, o espelho é emblema do desengano, já que representa o conhecimento de si mesmo.

Na Espanha o espelho é usado por pintores e escritores. É ele que transforma a aparência dependendo de quem o observa, mas sem mudar a essência. Neste sentido, é símbolo não só de constância, mas também do tempo, que tudo muda, sem mudar a si mesmo: “*todo lo mudará la edad ligera por no hacer mudanza en su costumbre*” (GARCILASO, 1994. p.205).

Os espelhos dos retratos reais de Carreño de Miranda são, ao mesmo tempo, signos de majestade espanhola. Esses espelhos, de marcos em forma de águia unicéfala, formam parte do mobiliário régio no chamado Salão dos Espelhos del Alcázar de Madrid (GÁLLEGO, 1987. p.225)

Os *animais* também, desde o ponto de vista simbólico, podem ser considerados como objetos. O *cachorro* significa a caça e a caça é um exercício régio, como a equitação. Não se trata de um esporte, no sentido atual, mas de uma preparação para o ofício de Rei, para a guerra. Pensemos nos retratos de Velázquez do rei Felipe IV, seu irmão o Cardeal Infante, logo governador dos Países Baixos, e a seu filho Baltasar-Carlos, herdeiro do



Trono, com a escopeta na mão e vários cachorros ao lado, caçando nos montes de El Pardo o do Escorial.

O papel régio do *cavalo* é ainda mais evidente. Os mesmos cavalos dos quadros reais, de enormes corpos e patas finas produto do cruzamento de raças do Norte e do Sul, são a seu modo tronos ambulantes, sobre os quais os reis e rainhas podem figurar dignamente na decoração do Salão dos Reis. O cavalo é um verdadeiro trono móvel.

Nos quadros de Velázquez, o cavalo aparece de duas maneiras: caminhando, muito bonito e solene, próprio para a entrada das rainhas ou em corveta, que é uma saudação típica imposta ao animal, característica da cultura espanhola. O cavalo montado é símbolo de poder e de destreza, de majestade heróica; os ginetes de Velázquez levam na mão direita a bengala até nas solenidades dos montes de El Pardo.

Poderíamos seguir com outros acessórios dos retratos espanhóis do século XVII, *luvas, espada, penteados* (ou *perucas*), *jóias, chapéu*, e inclusive o *lenço* que as grandes damas levam na mão. Não podemos esquecer a *cortina* que aparece como signo de grandeza, além de um elemento utilíssimo para criar as alternativas de luz e sombra, tão utilizados por Velázquez. Também têm importância as *colunas*, tão empregadas na arquitetura e até na cenografia, e que representam a grandeza e o poder.

Outro signo que nos indica a majestade do retrato é a *régia beleza do personagem*. A importância da fisionomia é incontestável. Existe no século XVII um conceito particular do rosto próprio de um soberano. Este deveria ter o rosto comprido, o nariz caído, a mandíbula prognata, lábios caídos, esse tipo de fisionomia que há quem diga nos tempos de hoje que denuncia a decadência de uma dinastia e de uma família determinada, a dos Habsburgos. Podemos observar estas características através nos retratos de Felipe IV pintados por Velázquez que foram nos seiscentos a encarnação da idéia de majestade em

um rosto humano.. Assim que, esses rostos que nos parecem tristes e até mesmo feios, não são somente os dos Príncipes espanhóis, mas de todos. Cada época tem seu ideal de beleza e sua nobreza os modelos reais de Velázquez correspondem à opinião de seu tempo sobre os Príncipes e os grandes senhores. (GÁLLEGO,1987, p.231),

É ilusório crer em um realismo para a pintura espanhola do Século de Ouro, sacra ou profana, baseado num aparente desejo natural, já que o objeto esconde, debaixo de suas cotidianas e até mesmo vulgares aparências materiais, um sistema complicado e livre, de referências e alusões aos valores da sociedade daquele tempo.

#### **4.1. A PINTURA NA OBRA DE TEATRO**

A Pintura está presente em muitas obras do século XVII. Além da obra em estudo: *El Mayor Monstruo del Mundo*, verificamos como o dramaturgo Calderón de la Barca lança mão desta temática em outras obras suas.

Vejamos o que nos diz Orozco Díaz a respeito da teatralidade na expressão barroca do teatro do século XVII:

La integración de todas las artes e incluso la cooperación de otras sensaciones de orden distinto, aunque todo centrado por lo visual, pensemos que el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocaduras, recurre a lo arquitectónico; y con la figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Esos valores visuales – hay que reconocer con Ortega – son lo básico y esencial del efecto teatral.

(OROZCO DÍAZ, 1969,p.122)

Para exemplificar esse processo, a primeira delas a ser observada é: *El Pintor de su Deshonra* (CALDERÓN, 1969), obra do ano de 1677.

Nesta obra, a tragédia está baseada na lei da fortuna e do acaso a qual os protagonistas se submetem aturdidos pelo desejo de vingança e pela culpa. O cavalheiro é um homem maduro, cuja vida de solteiro é dedicada aos estudos eruditos e à Pintura. O desejo de sucessão e a beleza de sua prima Serafina o fazem tomar uma importante decisão: casar-se com a prima. Na “situação” I da primeira jornada, encontramos a primeira referência à beleza de Serafina.

D. Juan – Como aunque mi pecho ingrato,  
por las noticias que tuvo  
desde allá, inclinado, estuvo  
de Serafina al retrato,  
después que vio Serafina,  
tan del todo se rindió,  
que aun yo no sé si soy yo.

D. Luis – Es su hermosura divina,  
Es su ingenio singular  
de uno y otro soy testigo.

D. Juan – Hoy, en fin viene conmigo  
a ser Venus de este mar  
o Flora de sus riberas,  
por no perder la ocasión  
para nuestra embarcación  
en llegando las galeras...

(CALDERÓN, 1969,p.869)

Assim como a beleza de Mariene em *El Mayor Monstruo del Mundo*, a beleza de Serafina se apresenta como uma maldição porque, seja a retratada ou o retrato, despertarão o ciúme do protagonista que levará à morte a noiva jovem, de rara beleza, ciúme de um noivo no passado que Serafina julga morto, de quem mantém viva a lembrança e sente um forte e puro afeto. Juanete, o criado, chama à atenção para a desigualdade de idade, indicando que tal sorte de compromisso está fadada a terminar mal e declara na “situação” III da primeira jornada:

Juan. (...)  
 Lo mismo me ha sucedido  
 en la boda, pues me han dado  
 moza novia y desposado  
 no mozo: con que habrá sido  
 fuerza juntarlos al fiel,  
 porque él cano, ella doncella,  
 o él la refresque a ella  
 o ella le caliente a él.

(CALDERÓN, 1969. p.870)

O Destino apresenta-lhes uma amarga situação: salva Don Álvaro, verdadeiro amor da protagonista. Juntos, fogem para a Itália. Don Juan, na sua busca de vingança chegou a Nápoles e, disfarçado de homem comum serve ao príncipe de Ursino com a função de pintor.

O acaso faz com que o príncipe, atraído pela beleza de Serafina, encomende ao seu novo servo que a retrate secretamente. Vejamos a “situação” XV da primeira jornada:

Princ. - ¿Quién aquesta dama es?  
 Cel. - Yo ¿cómo lo he de decir,  
 Si ahora acabo de venir?  
 Princ. - Alvaro lo dirá, pues

A tan buena ocasión viene.

Cel. - ¿Qué te va en esto?

Princ. - Saber no más quién será mujer  
que tanta hermosura tiene.

(CALDERÓN, 1969.p.p. 876-877)

Dando seqüência à nossa observação sobre o retrato nesta obra, é de fundamental importância a réplica do personagem D.Juan na “situação” I da segunda jornada, quando este, na verdade, nos traz informações teóricas sobre a pintura, isto é, nos define, de certo modo, a função dos pintores: são eles imitadores da natureza dotados de destreza artística, para que possam mover-se entre a pintura do Belo e do Feio:

D.Juan - Escucha por qué:  
de la gran naturaleza  
son no más que imitadores  
(vuelve un poco) los pintores;  
y así, cuando su destreza  
forma una rara belleza  
de perfección singular,  
no es fácil de retratar;  
porque su poder  
tuvo en ella más que hacer,  
da en ella más que imitar.  
Demás que en una atención  
imprime cualquier objeto  
con más señas de un defeto,  
más bien, que una perfección;  
y como sus partes son  
más tratables, se asegura  
la fealdad en la pintura;  
y así, con facilidad

se retrata una fealdad  
primero que una hermosura.

(CALDERÓN, 1969.p.880)

É de tão fundamental importância a questão da pintura e a destreza do pintor nesta obra, que, ainda na “situação” I da segunda jornada, D. Juan, na réplica a seguir, se dá por vencido e se diz impossibilitado de imitar a natureza de tal beleza:

D. Juan – Fuego, luz, aire y sol niego  
que pintarse puedan; luego  
retratarse no podrá  
beldad que compuestas está  
del sol, aire, luz y fuego.

*Arroja los pinceles.*

Y así me doy por vencido,  
y te pido si mi amor,  
volver quisiese a este error,  
no lo permitas, corrido  
de ver que no he conseguido  
retratarte parecida.

Ser. – Aunque quedo agradecida  
a las razones que das,  
ofrezco no volver más,  
si me costase la vida,  
a dejarme retratar  
de tí, porque disgustado  
no he de verte.

D. Juan – Que me ha dado  
disgusto, enfado y pesar,  
no te lo puedo negar,  
al ver que solo a este intento  
me falta conocimiento  
que tengo de la pintura;  
mas culpa es de tu hermosura.

(CALDERÓN, 1969.p.880)

Don Juan de Roca descobre a identidade dos dois amantes e em uma cena em que estes se falam amorosamente, Don Juan não pode reprimir sua fúria e os mata a tiros de pistola. Para atingir este propósito, assim como em *El Mayor Monstruo del Mundo*, Calderón lança mão do retrato, de acordo com uma referência anterior, como índice desencadeador da tragédia. Na “situação” XXVIII da terceira jornada, encontramos o seguinte exemplo:

D.Juan. – Ya  
 aplico el pincel al naipe.  
 (Vase Belardo, dejándola, descubierta;  
 Don Juan, al verla, se suspende.)  
 Mas ¡ ay de mí que ese sueño  
 es de dos muertes imagen!  
 ¡Qué miro! Valedme, cielos,  
 que quiere hacer el dolor  
 que el retrato que al amor  
 erró, le acierten los celos!  
 Todo, horrores, todo hielos  
 soy, sin ser, ni luz, ni trato;  
 que de mi valor ingrato  
 mudarme el arte procura,  
 pues ha hecho una escultura,  
 viniendo a hacer un retrato.

(CALDERÓN, 1969, p.902)

A segunda obra que exemplificará a presença da Pintura e do Retrato nas obras de Calderón é: *Darlo Todo y no Dar Nada* (CALDERÓN,1969), também de 1677. Nesta trama, o dramaturgo traz a figura de Alejandro. Este grande Imperador foi visto na época, séculos XVI e XVII, não somente como um grande estrategista, mas como o exemplo apropriado de caráter moral.

Na obra destacamos a paixão que Alejandro sente pela bela Campaspe que termina por dominar a sua própria vontade. Por esta razão, Alejandro, cego pelo sentimento que nutre, se esquece de seus deveres de governante, o que o fará ser criticado por Efestião, na “situação” XXII da terceira jornada: “¿ Tanto en ti puede una pasión, que así todo te olvidas por ella?” (CALDERÓN, 1969, p.1061). O conflito central da obra está baseado no triângulo amoroso entre Alejandro, Campaspe e Apeles.

Vejamos alguns fragmentos da obra onde o dramaturgo espanhol se utiliza da Pintura em forma de Retrato na construção da trama. No primeiro deles, na “situação” VII da primeira jornada, os retratos de Alejandro são pintados de uma estátua do Templo de Júpiter, e não do modelo vivo:

Efes. – Como si abraso tu pecho  
 con un retrato, con otro  
 quire en ella hacer lo mesmo.  
 Que le envíe el tuvo, solo  
 me mandó: y yo, previendo  
 no perder espacio alguno,  
 hice sacar en pequeño  
 a tres pintores , que en Grecia  
 concurren, en este tiempo  
 los más famosos, de una  
 estatua que está en el templo  
 de Júpiter, tres retratos,  
 y traigo a los tres con ellos,  
 porque tienen variedad  
 en ideas y bosquejos,  
 porque elijas tú el que ha de ir.

Alej. – Mucho me holgaré de verlos.

Efes. – Timantes, Zeuxis y Apeles.

Son los tres.

(CALDERÓN, 1969, p.1027)



No fragmento a seguir, na “situação” VIII da primeira jornada, Calderón exalta a excelência da Pintura:

Alej. – Noticias tengo  
de la elegancia con que  
los tres, sutiles y diestros  
ejercéis el mejor arte,  
más noble y de más ingenio.

(CALDERÓN, 1969, p.1027)

Através das obras dos três pintores, na “situação” VIII da primeira jornada, podemos observar alguns conceitos sobre a Pintura:

Alej. – Este retrato no es retrato mío.

Tim. - ¿Cómo?

Alej. - Como en él no veo  
esta mancha, que borraré  
es de rostro, poniendo  
en disimularla todo  
su primor el pincel vuestro  
lisonjero habéis andado  
en no decírmela, siendo  
casi traición que en mi cara  
me mintáis. Infame ejemplo  
da ese retrato a que nadie  
diga a su Rey sus defectos;  
pues ¿cómo podrá enmendarlos,  
si nunca llega a saberlos?  
Tomad, tomad el retrato,  
castigado el desacierto [Rómpele.]  
de la lisonja: con que  
parezca por lisonjero.

(CALDERÓN, 1969, p.1027)

No fragmento acima, Alejandro não se reconhece no seu próprio retrato. Logo, essa pintura é uma mentira; é enganosa. Já no exemplo a seguir, na “situação” VIII da primeira jornada, o retrato se apresenta fiel ao retratado, é o espelho da verdade:

Alej. – Más parecido está el vuestro;  
 Pero no menos culpado.  
 Zeux. - ¿En qué señor?  
 Alex. - En que viendo  
 Estoy mi defecto en él  
 tan afectado, que pienso  
 que en decírmele no más  
 todo el estudio habéis puesto:  
 con que igualmente ofendido  
 de este que de ese otro quedo;  
 pues lo que uno es lisonja,  
 es en otro atrevimiento. Rómpelos  
 tampoco aqueste ejemplar  
 quede al mundo de que necio  
 nadie le diga en su cara  
 a su Rey sus sentimientos;  
 que si especie de traición  
 el callarlos es no es menos especie de desacato  
 decírseles descubiertos,  
 y así, perezcan entrambos,  
 breves átomos del viento,  
 el uno por mentirosos  
 y el otro verdadero  
 Apeles, vuestro retrato veamos

(CALDERÓN, 1969, pp.1027-1028)

Quando, finalmente, o último pintor, Apeles, mostra sua obra, Alejandro se contenta com o que vê, pois esta representa o equilíbrio entre a Pintura, como a de Timantes, e aquela que é o espelho da verdade, a de Zeuxis. O retrato pintado por Apeles representa não

somente o equilíbrio da forma na Pintura, mas o conveniente equilíbrio que deve manter nas relações com o soberano. É possível perceber através da situação criada pelo dramaturgo, a presença da teoria de Alberti (1989, pp. 114-120) em sua obra *Da Pintura*, quando destaca a importância do movimento e da expressividade dos personagens atuantes na representação do tema ou história a qual “comoverá a alma dos espectadores, se os homens nela pintados manifestarem movimento de alma”. Ou, que façamos uma referência ao texto *El Arte de la Pintura* (PACHECO, 1990):

Verdaderamente no podemos negar que el retratador nace como el poeta, y que, faltando a las demás obligaciones grandes de la pintura, que es parte que la ilustra y la enriquece y le hace lugar entre los mayores monarcas del mundo; y no pierden los que la ejercitan bien de los méritos de grandes pintores.

(PACHECO, 1990.p.522)

Na “situação” XII da segunda jornada, encontramos na réplica de Alejandro uma referência ao retrato de Campaspe que deverá ser adorado dentro do templo, como se a retratada estivesse presente. Assim vemos, através dessa homenagem, o valor da representação através da pintura:

Alej. - No fue tal,  
sino una deidad suprema,  
que en oposición de otras  
su divinidad ostenta,  
haciendo que el mal  
en bien se convierta;  
mas ¿quién sino el sol  
venciera una estrella?  
El nudo rompí gordiano,  
cuya osadía violenta  
me dispuso a lo fatal  
del agujero que en si encierra;  
y pues que ya la amenaza

frustrada y vencida queda,  
 ¿quién duda que es deidad quien  
 le quita el hado las fuerzas?  
 Y así, en hacimiento noble  
 de gracias, Campaspe bella,  
 tu retrato en ese templo  
 colgaré, para que sea  
 padrón a los siglos  
 que diga él solo la tabla  
 fue de mi tormenta.

(CALDERÓN, 1969,p.1041)

O retrato deveria revelar aspectos da personalidade dos personagens, sua expressão interior e, de forma convincente, o carácter psicológico dos retratados. Modelos que seriam reconhecidos “pelos movimentos do corpo” para que através do retrato o observador fosse capaz de captar o interior dos personagens da pintura.

Como observa Maravall, o retrato:

Será considerado más allá de lo que una preceptiva de inspiración aristotélica diga, no ya como documento de belleza, ni tampoco de lo contrario, según valores estéticos establecidos, sino como testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme.

(MARAVALL, 2000, p. 514)

Observemos este fato na “situação” VIII da primeira jornada:

Apel. - Con temor le ofrezco.

[Dale un retrato.]

Alex. - ¿ Por qué, si al verle, me dais

a entender, prudente y cuerdo

que solo vos sabéis como

se ha de hablar a su Rey?, puesto

que, a medio perfil está

parecido que l a falta ni dicha  
ni callada queda, haciendo  
que en medio rostro haga sombra  
al perfil del otro medio.  
Buen camino habéis hallado  
de hablar y callar discreto:  
pues sin que defecto vea,  
estoy mirando el defecto,  
cuando al dejarle debajo  
me avisa de que le tengo,  
con tal decoro, que no  
pueda, ofendido el respeto,  
con lo libre del oírlo,  
quitar lo útil de saberlo.  
Este retrato ha de ir:  
que aunque haya de saber luego  
Rojana esta imperfección,  
por ahora, por lo menos,  
si viere que se la finjo,  
no verá que se la miento.  
Y para que quede al mundo  
este político ejemplo  
de que ha de buscarse modo  
de hablar a un Rey con tal tiento,  
que ni disuene la voz,  
ni lisonjee el silencio;  
nadie sino Apeles pueda retratarme desde hoy, siendo  
pintor de cámara mío.

(CALDERÓN, 1969, p.1029)

A importância e a função do retrato nas obras de teatro calderoniano nos trazem um terceiro retrato em *Darlo Todo y no Dar Nada* que nos demonstra não somente o valor da pintura, mas também sua função dentro da própria História. Nos referimos ao retrato da futura esposa de Alejandro: Rojana, rainha de Chipre, escolhida para ocupar tal posto

através de seu retrato, como era de costume nesta época. As pretendentes deveriam mandar seus retratos para que o futuro marido escolhesse qual delas deveria desposar.

Novamente nos deparamos com a importância do pintar o Belo. Rojana é escolhida por ser a mais bela de todas. Assim que, num primeiro momento, Alejandro se deixa encantar e se acredita apaixonado pela beleza da pretendente. Vejamos as réplicas dos personagens Alejandro e Efestión na “situação” VII da primeira jornada:

Efest. – Que ya Rojana, de Chipe  
 Reina, heredera de Venus,  
 tanto, que igual la sucede  
 en la hermosura y el reino,  
 es tu esposa. En este vienen  
 confirmados los conciertos.  
 Alej. – Los brazos tomas en albricias;  
 que si la verdad confieso,  
 desde que vi su retrato  
 de amor vivo y de amor muerto  
 quede a su vista, sin que  
 de Marte el rigor violento  
 borrado de mi memoria  
 su memoria haya. Mas esto  
 no hará novedad a quien  
 sepa que Amor , niño tierno,  
 en brazos creció de Marte,  
 desde la cuna teniendso  
 sus estragos por arrullos  
 y sus iras por gorjeos.

(CALDERÓN, 1969.p.p. 1026-1027)

A terceira, e última obra é *El Conde Lucanor* ( CALDERÓN, 1969) obra do ano de 1661. É uma obra que oscila entre a comédia cortesã e a novelesca. Todos esses aspectos se unirão ao aspecto fantástico, que é fator determinante na construção da trama.

O tema central da obra é a relação entre a Fortuna e a Liberdade. Federico, duque de Toscana, jaz em uma prisão a mando do Sultão do Egito. O duque sofre uma cruel condenação por causa de uma previsão feita pela maga Irifela, na qual o Sultão, Ptolomeo, seria feito prisioneiro pelo mesmo duque. Por esta razão, o Sultão se antecipa e captura Federico. Porém, quem assumirá o protagonismo da obra é Rosimunda, filha do duque.

Rosimunda é quem governa seus estados, porém, a pedido de seus vassalos, ela deverá casar-se para que haja maior segurança, já que a figura de um príncipe inspira mais autoridade que a de uma mulher como governante. Contudo, Rosimunda decide consultar seu pai. Quando lhe envia uma carta, o duque consulta o Sultão, que pede a Irifela que através do seu espelho mágico lhe mostre cada um dos pretendentes e o que estão fazendo naquele momento. Aqui, o espelho assume, metaforicamente, a função do retrato. Cabe a este objeto revelar não somente a imagem dos pretendentes, mas o seu verdadeiro interior, a sua alma. Observemos a “situação” V da primeira jornada:

Irif. - ¿Qué me mandas?  
Sold. – En tus mágicas astucias,  
de cuantas veces afliges,  
alivia siquiera una.  
Di a Federico y a mí,  
destos tres que le consultan  
en lo personal, qué prendas  
tienen, qué costumbres usan.  
Irif. – Como los dos entréis solos  
en mi habitación, la luna  
de un espejo, os mostrará  
qué virtudes los ilustran,  
qué vicios los acompañan  
y qué ejercicios se fundan.

(CALDERÓN, 1969.p.1963)

Quando Calderón , nesta obra, se utiliza do espelho como revelador do íntimo de cada pretendente, podemos pensar que o dramaturgo busca algo que somente a pintura/retrato é incapaz de revelar: a essência do ser. Reiterando esta idéia, podemos remeter-nos ao Sermão de Padre Antonio Vieira (VIEIRA, 1959), quando este estabelece a relação *Espelho X Demônio*. Isto porque cabe ao espelho revelar-nos a essência do ser, ou seja, seus vícios e virtudes. É neste exato ponto que nos encontramos no texto: é preciso saber, com segurança, o que Astolfo, Casimiro e Lucanor trazem de verdadeiro no seu interior:

Não é agravo e afronta, sobre impropriedade grande, comparar o espelho ao Demônio, e chamar-lhe Demônio? Não. Porque desde sua origem não há duas coisas que Deus criasse mais parecidas e semelhantes, que o Demônio e o espelho. O Demônio primeiro foi anjo, e depois Demônio: o espelho primeiro foi instrumento do conhecimento próprio, e depois do amor-próprio, que é a raiz de todos os vícios.

(VIEIRA, 1959,p.324)

É desse modo que o espelho da maga Irifela mostra as virtudes e vícios dos três candidatos à mão de Rosimunda. Como também Vieira, o espelho mostra as virtudes de cada um e, mais ainda, o “vício” da vaidade.

Não podemos deixar de destacar o caráter mágico que envolve esta situação. Assim como na obra, objeto de estudo: *El Mayor Monstruo del Mundo*, o dramaturgo cria um ambiente sobrenatural, povoado de previsões e fatalismo. Em *El Conde Lucanor* (CALDERÓN,1969), Calderón destaca a figura da personagem Irifela, a maga. Sua função será determinante na construção da trama, pois será através dela que a protagonista Rosimunda, escolherá quem a desposará. Na “situação” XVI da primeira jornada, percebemos, de maneira explícita, a ambientação mágica:



Irif. – La oscura  
 noche baja, y porque vais,  
 al dejar mi estancia ruda,  
 renovando la memoria,  
 digan las tres sombras juntas ...

*[Astolfo, Casimiro, Rosimunda,  
 Lucanor, Soldados, músicos, en el  
 espejo. Esto se ha de representar y  
 cantar junto, sin cesar, instrumen-  
 tos, cajas y trompetas hasta que,  
 o se oiga o no, nadie ha de durar  
 más que lo que durase uno.]*

(CALDERÓN, 1969.p.1966)

O espelho então revela a crueldade e soberba de Astolfo da Rússia, assim como a vaidade e presunção de Casimiro da Hungria. O que não agrada em nada ao duque. Por último, aparece o terceiro pretendente, o sobrinho do próprio Federico e quem já havia servido como escudeiro: o conde Lucanor. São tão cavalheirescas suas razões e é tão grande respeito que sente pela prima, que o Sultão aconselha ao prisioneiro que escolha o conde para genro. Fazendo com que venha do inimigo o primeiro conselho. A partir deste ponto se estabelece o conflito central da obra que se desenrola até que o conde Lucanor possa alcançar a mão da amada.

Est. – Ya que del pasado susto,  
 de aquella montaraz fiera  
 deste jardín en la esfera  
 sucede al peligro el gusto,  
 puedes divertirte en ver  
 los tres que a tu padre van  
 consultados: aquí están  
 sus retratos.

Rosi. – Si el hacer

esa curiosa experiencia  
 de quién son y cómo son  
 no le toca a mi elección,  
 sino sólo obediencia,  
 a cuyo efeto escribí  
 al Sultán licencia diera  
 que mi padre respondiera;  
 ¿para qué quieres que aquí  
 me empeñe en verlos, estela,  
 aventurando agradarme  
 quizá del que no han de dame?  
 Y así en mañosa cautela  
 de mí no elegido empleo  
 no ver lo que no he de ver. [Aparte]  
 Y más cuando anda el placer  
 tan lejos de mi deseo.

Est. – Aunque es, señora, verdad,  
 con todo eso, considero  
 que es mucho el decoro, pero  
 poca la curiosidad.  
 ¿Qué importa ver un retrato?

[Aparte]

¿Quién, ¡ay de mí!, hacer pudiera  
 que el de Casimiro viera,  
 de cuya hermosura trato  
 enamorarla, porque...?

Mas callad, locos desvelos;  
 que hasta ahora aun no sois celos.

Rosi. – Por tu gusto los veré  
 ¿Cuyo es el que está [Aparte], ¡ay de mí!

[Alto]

Clori en tu mano? [Aparte] ¡Qué pena!

Clori. – Pendiente de una cadena, Astolfo es.

Est. – Y dice así:

[Tómale Estela y lee alrededor.]

[Lee] “Bien en la cadena nuestro  
 la prisión de mi albedrío,

y en ella el retrato envío,  
 porque al verse esclavo vuestro,  
 no podáis dudar que es mío.”  
 ¡Rendido mote!

(CALDERÓN, 1969, p.1967)

O retrato está presente na obra porque o primeiro contato para as negociações sobre o matrimonio se dá através dos retratos na “situação” XVII da primeira jornada, da mesma forma como comentamos em *Darlo Todo y no Dar Nada* :

Quando fazemos referência aos retratos dos pretendentes à mão de Rosimunda, não podemos deixar de mencionar também, a referência que cada um deles faz sobre o retrato e novamente à Beleza da pretendida, assim como a pintura de situações vividas pelos personagens. Na “situação” IX da primeira jornada, encontramos a seguinte réplica de Casimiro sobre o retrato que recebera de Rosimunda:

Casim. - ... amo a Rosimunda bella,  
 desde que vi su retrato.  
 ¿Quién en el que enviaría trato  
 pudiera copiar su estrella,  
 para que admitido della  
 quedará? Pero si voy,  
 tan perfecto como soy,  
 pintado, su gusto ofendo:  
 y así, esto en vano temiendo...

(CALDERÓN, 1969.p.1964)

Na “situação” X da primeira jornada, Astolfo está numa cena de batalha e nos revela sua personalidade impiedosa, assim como estabelece uma relação entre a pintura que captura a imagem do retratado e a pintura que captura também sua alma:

Ast. - Villanos,  
¿qué más piedad que muertos a mis manos?

[*Huyen todos.*]

Fuera de que a enemigo  
rebelde, la piedad es el castigo,  
arda, pues, la ciudad, hasta que sea  
tanta la sangre que vertida vea  
por tu campaña,  
que el hidrónico orgullo de mi saña  
su sed apague en ella.  
¡Oh Rosimunda bella!  
¿Quién para que llegara  
como soy a tu vista retratara  
el espíritu altivo  
con que, ceñido de laurel recibo  
destos rebeldes victoriosa palma?  
Mas, ¡ay!, que no hay matices para el alma.

(CALDERÓN, 1969.p.1964)

Na “situação” XXIV da primeira jornada, Lucanor nos pinta o retrato de Rosimunda metaforicamente. A protagonista desta obra, assim como Mariene em *El Mayor Monstruo del Mundo*, tem sua imagem associada ao sol e também ao diamante. Isto é, Rosimunda, aos olhos de Lucanor, possui uma essência luminosa, vibrante e calorosa, o que torna sua imagem ainda mais bela.

Luca. - ¿Quién se ve  
obligar, y obligar tanto,  
que no intente agradecer?

Si fuera cada diamante  
un rayo del sol, y a él  
se redujeran mil soles,  
hiciera lo mesmo, al ver  
de un sol, más que todos sol,  
el retrato en mi poder.

(CALDERÓN, 1969.p.1971)

Assinalamos, portanto que a função do retrato/pintura nas obras de teatro nas destacadas do dramaturgo espanhol do século XVII, Calderón de la Barca, que o retrato é objeto de fundamental importância no tecer da trama, pois, mais que representar a imagem de alguém, ele tem a função de revelar a verdadeira essência deste personagem, o que o levará a exercer a função de índice desencadeador de tragédias.

#### **4.2. A SIMBIOSE ENTRE O RETRATO E O RETRATADO**

Antes de apresentarmos a análise do retrato da protagonista Mariene, verificaremos uma questão relevante para complementar e ilustrar a presença do retrato na literatura: a simbiose entre o retrato e o retratado, pois como já mencionado anteriormente, o retrato chega a assumir a função do retratado dentro da obra. Fenômeno que não ocorre somente no teatro espanhol do século XVII, mas também observado em outros períodos literários. Para exemplificar esta questão, usaremos três obras como referência. A primeira delas será o soneto da escritora mexicana e figura da lírica barroca do século XVII, Sor Juana Inés de la Cruz (1993), a segunda delas será *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor irlandês, Oscar Wilde (2002), escrita no século XIX; e por fim, o poema da escritora brasileira Cecília Maireles (2006), intitulado: *A Bela e o Espelho*.

É importante que deixemos claro que, a proposta de trazermos obras e autores que não pertencem ao barroco espanhol, tem a finalidade de demonstrar que a função do retrato, não é exclusiva das obras barrocas, mas demonstrar também, como este objeto é relevante na literatura em distintas épocas e lugares. Começemos, pois, pelo soneto:

Procura desmentir los elogios que a um retrato  
de la poetisa inscribió la verdad,  
que llama pasión.

Soneto

Éste que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido:

éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil del hado,

es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(SHIMOSE, 2002. p.39)

A escritora demonstra de imediato sua indignação diante de um retrato seu. Mais especificamente, o que faz é negar aquele objeto que, segundo a autora, é um engano. Sor Juana, na verdade, nos adverte para o fato de que não devemos permitir que a simbiose

entre retratado e retrato ocorra. Não devemos tomar um pelo outro. Seria uma visão enganosa. Quando retomamos o drama de Mariene, verificamos que também somos questionados sobre a confiabilidade deste objeto. Até que ponto ele é capaz de substituir a quem lhe serve de modelo? Até que ponto podemos acreditar naquilo que vemos? Esta questão nos remete à duplicidade da escolha do artista: ser o mais fiel possível à idéia original ou retocá-la? Comentário este que vai de encontro à teoria da pintura que a afirma como imitação da natureza.

Há no poema uma degradação da imagem do retrato, que podemos associar à metamorfose do vivo no morto. No drama de Calderón, o belo rosto de Mariene exprime, na verdade, a sua condição metafórica de morta e não uma representação de um tempo real. O processo de degradação é omitido pelo dramaturgo na obra de teatro, provavelmente porque Mariene não sofrerá os rigores do tempo, pois morrerá jovem. Já no soneto, Sor Juana se refere ao retrato como um engano colorido, já que ele se conserva enquanto fenece o retratado.

Em *O retrato de Dorian Gray* (WILDE, 2002) encontramos a história de um jovem belíssimo, Dorian Gray, que apaixonadamente cultua a beleza e o prazer. Basílio Hallward, um pintor amigo seu, presenteia-o com um retrato que o reproduz no auge da juventude. Em virtude de certo voto mágico, as vicissitudes não deformam o rosto vivo e perfeito de Dorian Gray; apenas o retrato sofre a passagem do tempo. Este fato torna ainda mais interessante o tratamento que Oscar Wilde dá a Pintura, isto é, em sua obra ao contrário das demais, quem se conserva é o retratado, a medida que o retrato sofre os rigores do tempo.

Dos fragmentos abaixo, podemos destacar uma quase superação do retrato em relação ao modelo. Coube ao artista a função de imitar o rosto perfeito de Dorian Gray, de maneira que essa perfeição não se desgastara com o tempo.

Não pense agora. Algum dia quando for velho, enrugado, feio, quando a meditação lhe tiver murchado a fronte com rugas e a paixão marcado seus lábios com horríveis estigmas, sentirá isso terrivelmente. Agora, aonde quer que vá, cativa todo mundo... O senhor tem um rosto maravilhoso, Sr. Gray... E a beleza é uma forma de gênio... mais elevada que o próprio gênio, pois não precisa ser definida....

(WILDE, 2002. p.27)

Completamente terminado! – exclamou afinal, e, inclinando-se escreveu o seu nome em largas letras vermelhas no canto esquerdo da tela.

Lord Henry foi examinar o quadro. Era realmente uma estupenda obra de arte, e a semelhança, estupenda também.

Meu caro amigo, permita-me que o felicite calorosamente – disse – É o mais belo retrato dos tempos modernos. Sr. Gray, venha contemplar-se.

WILDE,2002. p.30)

Novamente percebemos a relação da imagem do retrato e a imagem do retratado e suas relações com o tempo. O que busca o artista é a manutenção do frescor da juventude eterna:

O tempo tem ciúme do senhor e luta contra os seus lírios e as suas rosas. O senhor empalidecerá, suas faces ficarão vincadas e seus olhos se apagarão. Sofrerá terrivelmente...

(WILDE, 2002. p.28)

É a busca eterna do Homem pela superação da Morte:

Não existia senão uma pequena prova contra ele: aquele retrato. Devia destruí-lo. Por quê o conservara durante tanto tempo?

(WILDE, 2002. p. 236)

Como Mariene, Dorian está representado e conservado para toda a eternidade, só que nesta obra, por razões mágicas é o retrato que fenece e o modelo se conserva. Há uma



inversão da relação tradicional. Da mesma maneira que sabemos que o belo rosto de Mariene é, na verdade, a metáfora da tenebrosa face da Morte porque é uma aparência enganosa, já que, sabemos antecipadamente, que se trata de uma tragédia e que Mariene terá um fim trágico, de acordo com anunciado desde o início da trama. Dorian Gray sabe que sua aparência se conserva através do artifício da pintura, o que ao longo da trama se torna um fardo muito pesado, desencadeador da tragédia, levando o protagonista a lançar-se a sua própria destruição.

Primeiramente, é preciso eliminar o culpado de desencadear uma tragédia: Dorian mata o pintor de seu retrato, usando a lâmina afiada de uma faca. Podemos observar aqui que Oscar Wilde recorre aos mesmos índices de tragédia que o dramaturgo espanhol, Calderón de la Barca. Novamente teremos a lâmina afiada, a faca e o retrato dentro de um mesmo campo simbólico para configurar a tragédia.

Num segundo momento, é preciso eliminar o seu monstruoso retrato. Assim como em *El Mayor Monstruo del Mundo*, o sujeito (Herodes / Dorian Gray) se sente ameaçado pelo seu oponente (Octaviano / o próprio retrato) e sabe que só poderá satisfazê-lo desaparecendo. Dorian crava nele, o retrato, uma faca, assim como uma lâmina foi cravada no retrato de Mariene na luta entre Octaviano e o Tetrarca, isso porque essas obras tomam entidade, se personificam, roubam-lhes aos modelos uma parte de suas almas.

Olhou ao redor e viu a faca com que assassinara Basílio Hallward. Limara-a várias vezes, para que não ficasse nela nenhuma mancha. Brilhava. Cintilava. Da mesma forma que matara o pintor, mataria agora sua obra e tudo aquilo que significava. Mataria o passado e se tornaria livre. Mataria aquela monstruosa alma visível e, sem suas medonhas advertências, recuperaria a paz. Pegou a faca e enterrou-a no retrato.

(WILDE, 2002. p.237)

Neste último fragmento, observamos que o protagonista chega ao ponto máximo da tragédia quando executa sua própria morte, isto é, destrói o próprio retrato. Ironicamente, destrói a si mesmo. Percebemos, como esse desfecho, a re-inversão dos papéis: o modelo fenece e a pintura retoma o frescor da juventude. A faca, antes cravada no retrato, agora está no peito de Dorian. É a degradação total do modelo. Assim como o soneto, Dorian é cadáver, será em breve pó, sombra e nada.

Quando entraram, encontraram pendurado na parede um maravilhoso retrato de seu patrão, que o representava como estavam habituados a vê-lo, em todo o esplendor de sua rara juventude e beleza. Estendido no chão, havia um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto causava repugnância. Reconheceram-no somente após terem examinado os anéis que ele usava.

(WILDE, 2002. p.238)

Vejamos agora o poema de Cecília Meireles:

*A Bela e o Espelho*

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas:  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
- Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

(DAL FARRA, 2000. p.251)

Neste poema, a observação da própria imagem leva à constatação de profundas mudanças em sua pessoa, que sequer foram pressentidas pelo “eu” poético. O eixo do poema é sem dúvida psicológico e afetivo. Cecília Meireles nos fala sobre a passagem da vida enquanto perda de sua imagem, enquanto desdobramentos de identidades, característica que remete inevitavelmente ao feminino.

O poema, que se nomeia "retrato", nos revela a metáfora no "espelho", quase que promovendo, como se vê, uma igualdade, uma equiparação entre a retratada e sua imagem especular. Imagem desbaratada pelo tempo, observada no espelho da verdade, mas mostra o “eu” poético diante, não do demônio da vaidade, mas diante do cristal puro e límpido da simplicidade e da crua verdade do passar do tempo.

Logo nos deparamos com a questão da imagem especular. Assim como no poema de Sor Juana, o eu poético não se reconhece em sua imagem, pois ao contrário do retrato, visão enganosa, segundo a autora, aquela que tem o seu rosto refletido se depara com sua imagem vencida pelos rigores do tempo. Percebemos também o uso da *gradação* para demonstrar o desgaste físico. Em Cecília Meireles, o “eu” poético tem o rosto calmo, triste, magro, os olhos vazios. As mãos já não têm força, estão paradas, frias e o coração parece já não mais bater, imagem diferente daquela perdida em um espelho do tempo.

Voltamos a “situação” VI da segunda jornada, onde lemos a réplica do Tetrarca :

Tet.- Con todo es mucho cuidado  
 tenerla en dos partes puesta;  
 pues como un hermoso espejo,  
 si está entero representa  
 un rostro, y si está quebrado  
 dos, pero de tal manera,

que se turba el uno al otro;  
así porque veas, esa  
lámina, si fuera una,  
fuera de su fama eterna  
un cristal que retrata  
sus divinas excelencias;  
pero en dos partes ,señor,  
tengo por agüero el verla,  
porque es espejo quebrado,  
que pierde la luz primera,  
siempre dice desdichas  
el espejo que se quiebra.

(CALDERÓN, 1969, p.472)

Essa busca de uma resposta sobre onde fora parar a sua bela imagem da juventude, podemos associar ao conceito dos gregos antigos sobre o Belo. Conceito este que associamos imediatamente à idéia de harmonia de simetria, clareza e equilíbrio. O espelho deveria refletir, a princípio, sempre o Belo, mas na obra em questão, este objeto nos revela sim, o fenecer da retratada. Este fato se antepõe à bela imagem de Mariene em *El Mayor Monstruo del Mundo*: a protagonista não sofrerá os rigores do tempo, pois não envelhecerá. Não sofrerá com as asperezas e as imperfeições que o tempo provoca, já que morrerá jovem

## **5 . O PRINCÍPIO DA GRADACÃO E O PROCESSO DE SUBORDINAÇÃO**

Outro fator a que nos chama atenção o dramaturgo, é a relação entre a morte e a honra. Vejamos o que nos diz através da réplica de Mariene na “situação” IXX da segunda jornada:

Mar. – Dice a partes de esta suerte;  
 “muerte” es la primer palabra  
 que he topado; “honor” contiene  
 esta; “Mariene” aquí  
 se escribe. ¡Cielos, valedme!  
 Que dicen mucho en tres veces,  
 Mariene, honor y muerte.

(CALDERÓN, 1969. p.478)

Calderón estabelece a relação entre três elementos fundamentais para a obra: Mariene, a protagonista, aquela cujo destino já fora determinado pelos astros; a morte, o desenlace trágico do destino da protagonista, anunciado desde o início da obra; e, finalmente, a honra, que irá justificar a ação do destino, ou seja, é para manter sua honra, diante de uma articulada e imaginada traição, que o Tetrarca precisa levar Mariene à morte. Mas não será somente esta relação que envolverá os três elementos: a morte, a tragédia e a honra. Se observarmos ao longo das réplicas dos personagens, nos daremos conta de que há também três índices que anunciam constantemente o desenlace trágico: a áspide, símbolo

da traição e que nos remete à fatal história de Cleópatra e Marco Antonio; o punhal, que representa a morte trágica; e o retrato, elemento que materializa e comprova a suposta traição. Assim, o retrato sintetiza os outros dois elementos, como podemos perceber na “situação” VI da primeira jornada:

“Si otro de metal  
 dio a Antonio trágico fin,  
 tú serás vivo puñal  
 de mi pecho; aunque sospecho  
 que no moriré, a despecho  
 de un áspid, pues en rigor  
 no hay áspid como el amor,

(CALDERÓN, 1969. p.164)

Continuando na “situação” VI da primeira jornada, identificamos de que maneira o retrato funciona como o elemento que materializa a tragédia. Através da réplica do personagem já há o aviso de que não se pode confiar neste pedaço de papel, pois ele apesar de ser um retrato fiel de Mariene, é também um índice negativo e algo em que não se pode depositar confiança.

...  
 Arist. – [Ap.]  
 (Atento el Emperador  
 mira el retrato fiel;  
 mas, ¡ ay fortuna cruel!,  
 ver los papeles porfía.  
 ¡Mal haya el hombre que fía  
 sus secretos a un papel!)

(CALDERÓN, 1969. p.465)

Estes conjuntos de três elementos se subordinam às relações entre os protagonistas, que são as responsáveis por criar a tensão da trama: Mariene, o Tetrarca e Octaviano. Estas relações podem ser consideradas um exemplo da lei de subordinação do barroco. Vejamos que relações são estas:

a) a que relaciona Herodes com Mariene através do amor – ciúme – desenlace trágico;

b) a que relaciona Octaviano com o casal de protagonistas, Mariene e o Tetrarca, através do amor-obsessão pelo retrato de Mariene;

c) a que relaciona Octaviano a Herodes envolvendo política – traição – ciúme.

A ação se dá através do princípio da gradação, com a técnica da premonição, índice, que vai relacionando os acontecimentos da trama. Quando a protagonista explica todo o seu sentimento melancólico ao marido, este lança o fatídico punhal como se tentasse mostrar não acreditar no mau augúrio, mas a arma retorna cravada no ombro de Tolomeo: primeiro acontecimento trágico que provoca o punhal e a primeira cena premonitória, indicial, da gradação. A segunda premonição fica muito clara na obra: quando Herodes, ao querer matar a Octaviano, atravessa um retrato de Mariene com o punhal. Aqui o retrato toma o lugar da protagonista. Na terceira cena premonitória, indicial, encontrada na “situação” XI da terceira jornada, Mariene ameaça matar-se antes que outro o faça: “ *Mar.- Yo he de matarme/ antes que el intento tuyo/ logres*” (CALDERÓN, 1969,p.488). O desenlace da obra culminará essa cadeia de gradações com a morte da protagonista cravada por um punhal, na “situação” XII da terceira jornada:

Mar. - !Ay de mi!, para salir  
 hoy de duelo tan injusto  
 he de apagar esta luz.  
 Anda a cuchilladas y mata la luz  
 Tet. - ¡Adónde, César perjuro,  
 estás?  
 Octa. - ¡Adónde tirano  
 te ocultas?  
 Tet.- Yo no me oculto.  
 Búscame.  
 Mar. - !Valedme cielos!  
 Tet. – No te hallo, aunque te busco.  
 La espada perdí. No importa.  
 Con este puñal agudo  
 muere en mis manos.  
 Tópala, dala y cae en el suelo.  
 Mar. - ¡Ay triste!

Yo soy muerta. ¡Dioses justos,  
 tened piedad, si sois dioses!  
 Oct. - ¿Qué es lo que oigo?  
 ¿Qué escucho?

(CALDERÓN, 1969.p. 489)

Podemos resumir da seguinte maneira estas questões acima mencionadas:

**MARIENE**

**TETRARCA      OCTAVIANO**

**MARIENE**

**MARIENE**

**HONRA      MORTE      ÁSPIDE      PUNHAL**

## **5.1. OS PERSONAGENS MASCULINOS: HERODES, O TETRARCA E OCTAVIANO**

Para que o processo de gradação realmente funcione dentro da obra, é importante que analisemos as características de cada um dos personagens, pois cada um deles, como já mencionamos anteriormente, é peça fundamental na construção da obra.

Herodes deveria possuir um caráter heróico por sua condição de soberano da Judéia, o que o faria levar a marca do verdadeiro herói trágico, aquele que desperta sempre a simpatia e a admiração de todos, aquele que não teme desgraças nem adversidades, muito



menos o preocupam situações adversas. Porém, sua paixão desmedida por Mariene o leva a comporta-se como homem insano, ainda que continue sendo um grande soberano.

De acordo com Héctor Santiesteban Oliva (OLIVA, 2000), Calderón incorpora constantemente a figura dos monstros em suas obras. Isto se deve ao fato de perguntar-nos: Qual é a função do herói? É a de matar monstros. E o quê acontece quando o herói é monstruoso? Teremos a tragédia: *Desde un punto de vista psicológico, el sentido de los monstruos en el camino de héroes míticos es el mostrar las “fases por las que pasa el ser humano en búsqueda de sí mismo. El héroe es monstruoso porque el monstruo – en cierto modo – es él mismo* (OLIVA, 2000.321).

Dentro do seu processo de insanidade, Herodes apresenta como característica o que Mira y López (2005.p.p.17-18-19) denomina de *Medo Imaginário*, isto é, a Imaginação é serva submissa de suas tendências, positivas ou negativas, ou seja, vamos do imaginário que segue por um caminho florido a um caminho de dúvidas, presságios, suspeitas e temores: *o que não existe oprime mais do que aquilo que existe* (MIRA y LÓPEZ, 2005.p.18). Herodes segue por este caminho negativo e este fato alimenta o monstro que o habita.

Se o rei / príncipe / soberano é a personificação da divindade na Terra, que segue a exemplaridade de Cristo, é natural que os monarcas sejam “consagrados e santificados”, afinal, são “mediadores entre Deus e o povo” (KANTAROWICZ, 1998, p.72). A cólera e seu comportamento impulsivo são características que fazem Herodes apartar-se dessa imagem. O julgamento que fazemos de Herodes não pode qualificá-lo como o ideal de Príncipe vigente no século XVII, apesar de perseguir a idéia de conquistar Roma e coroar Mariene como Rainha, termina por trair seus deveres mais básicos: é insano como homem, marido e amante.

Em meio a essa complexidade do tempo e do espaço com o tecer da trama, podemos observar que o protagonista desse drama, Herodes, deveria assumir a função de espelho de Príncipe, assumir também a missão de implantar um reino estável, livre da anarquia, já que é isso que se espera de um soberano. Por outro lado, enquanto criatura, estaria sujeito, mais que qualquer outro, ao sofrimento e à morte, pois é o mais alto na hierarquia dos seres. Por isso, este protagonista deveria trazer junto a si o seu duplo. Assim como um espelho ao refletir sua imagem, o protagonista/Príncipe seria ao mesmo tempo soberano e mártir. Herodes ocupa o espaço da figura do Príncipe, mas não se porta como tal enquanto homem, assim que acaba por perder a função de herói trágico e a corte se transforma no espaço das paixões e do crime, é o espaço da articulação, da conspiração, é o lugar da fúria e da vingança: é o inferno, que alimenta o ciúme e faz crescer o Monstro.

O Tetrarca caracteriza-se pela falta de racionalidade: *O Medo insensato em suas formas intensas e perseverantes, leva ao desequilíbrio mental (medo patológico), ao suicídio ou ao crime, se não é devidamente tratado...*(MIRA Y LÓPEZ, 2005.p.38). O medo de perder Mariene transforma-se numa patologia que termina no assassinato da esposa e no suicídio de Herodes.

O Tetrarca se deixa levar pelo que MIRA Y LÓPEZ (2005.p.84) chama de “*impulso reivindicativo*”, isto é, pela sede de justiça. O protagonista, tomado por um medo insensato de perder a esposa, acredita estar sendo traído por ela, desenvolvendo, assim, um sentimento colérico que se disfarça em atitude justiceira, também chamado de atos reparadores.

Sua primeira intervenção em cena já nos demonstra como características de sua personalidade a soberba e a traição, motivos de sua loucura e da instabilidade emocional que o acompanham durante toda a obra. Observemos a “situação” I da primeira jornada:

Tet. – Pues porque no temas más,  
desde hoy inmortal serás;  
yo haré imposible tu muerte.  
Sea el mar campo de yelo,  
sea orbe de cristal,  
de este funesto puñal,  
monstruo acerado, en el suelo.

(CALDERÓN, 1969. p.460)

Não nos provoca surpresa que, com este comportamento instável, Herodes acabe, por fim, aceitando a fatalidade do augúrio e do destino, a quem atribui a responsabilidade da morte de sua esposa. Seria tudo uma conseqüência de seu ato reparador. Na terceira jornada, exatamente na última “situação” da obra, o dramaturgo nos exemplifica o comportamento de Herodes diante da morte de Mariene:

Tet. - !Yo no le he dado la muerte!  
Oct. – Pues ¿quién?  
Tet. – El destino suyo,  
Pues que muriendo a mis celos  
-que ellos fueron los verdugos –  
vino a morir a las manos  
del mayor monstruo del mundo.

(CALDERÓN, 1969. p.489)

Esta conduta de Herodes de aceitação da fatalidade do destino, podemos relacioná-la com o que nos apresenta Mira y López em *Quatro Gigantes da Alma* (MIRA Y LOPEZ, 2005. p. 177), sobre o *ciúme vingativo*:

O ciumento vingativo adota a fórmula de “olho por olho e dente por dente”, com a particularidade de que os olhos e os dentes que ele tira são reais, e os que lhe servem de pretexto para a sua agressão são imaginários. Isto significa que, por *suspeitar* que seu amado ou amada lhe é infiel, e para retribuir-lhe em igual

moeda, lança-se à aventura de aceitar ou propor amores a qualquer criatura que seja capaz de provocar uma reação ciumenta em seu parceiro. Fácil é perceber que, em grande parte de casos esta conduta deriva de que o ciumento tem de antemão desejos de infidelidade e cria subconscientemente, para satisfazê-los, o dispositivo de projeção: “Não sou eu quem engana e sim quem é enganado. Minha conduta tende a restabelecer o equilíbrio e a fazer sentir a meu infiel amor a mesma dor que me infligiu. Assim, se realmente me ama, deixará de comportar-se tão levianamente”. Esse raciocínio e outros semelhantes são o que levam muitos amantes ciumentos a serem protagonistas de reais infidelidades, em represália a supostos erros de seus cônjuges. Estes, por seu lado, geralmente reagem energicamente, dando motivo verdadeiro para ciúmes, complicando-se desta forma a relação amorosa que se transforma em uma competição de recíprocos agravos, sob a qual jaz o cadáver do Amor.

Assim, podemos justificar a atitude de Herodes desde o momento em que escreve uma mensagem quando está em batalha no Egito, como veremos mais adiante, pedindo que matem Mariene caso ele não retorne. Desta forma, estariam mortos o amante e o objeto desejado, ou quando se conforma, a princípio, com a morte da esposa, já que este fato restabeleceria o equilíbrio. Como retorna da batalha com vida, dá início ao processo de suspeita de infidelidade.

Quem acaba, por fim, assumindo a função de “herói trágico” é a própria Mariene. Ela sim estabelece uma estreita relação com o público, em função da injustiça sofrida por seu personagem, a partir do momento que será acusada de trair Herodes, o que acabará por fazê-la mártir nas mãos do marido. Será ela o personagem que despertará a simpatia e a compaixão do público. Contudo, esta questão será desenvolvida mais detalhadamente no capítulo dedicada à Mariene como personagem.

O segundo personagem masculino é Octaviano, que se deixa envolver pela bela figura de Mariene, apaixonando-se intensamente por ela desde a primeira vez que vê o seu retrato. Na “situação” XI da segunda jornada, Calderón “pinta” a tragédia dos protagonistas anunciada pelos astros. O dramaturgo evoca, através de Herodes, uma resposta de Júpiter,

como se este observasse tudo do alto, num céu de aparência caótica, assim como a própria condição do Tetrarca. Forma-se um jogo de palavras e imagens, como poderemos ver na “situação” XI da segunda jornada, em destaque no texto a seguir, que nos remete novamente à formação de conjuntos de três elementos associados, os quais irão representar a relação entre os três protagonistas: Herodes, Mariene e Octaviano

Tet. - ¡A Jerusalén el César,  
 donde los cielos me valgan,  
 halle a Mariene viva,  
 quien la idolatra pintada!  
 ¡El victorioso, yo preso,  
 y ella amada!, !oh, suerte ingrata!  
 ¡El amante, yo marido,  
 y ella hermosa!, !oh, pena airada!  
 ¡El poderoso, yo pobre  
 y ella mujer! ¡Pues que aguarda,  
 un rayo, que de una nube  
 aborto de luz no rasga,  
 siendo víbora de fuego  
 de una nube las entrañas!  
 ¿No hay un rayo para un triste?  
 Pues si ahora no lo gastas,  
 ¿para cuándo, para cuándo  
 son Júpter, tus venganzas?

(CALDERÓN, 1969. pp. 475 – 476)

Nesta relação, é muito forte a condição feminina da protagonista: Mariene é o objeto de desejo: amada, bela e mulher. Ao Tetrarca cabe representar uma condição masculina de inferioridade em relação à esposa, pois se acredita traído: preso, marido e pobre; e finalmente, o terceiro protagonista, Octaviano, que representa uma condição masculina de superioridade: vitorioso, amante e poderoso, já que é ele quem está tomando para si o amor de Mariene, de acordo com o que acredita o Tetrarca na penúltima “situação” da terceira jornada:

Tet. – Pues no temas, que a tu honor  
este pecho, será muro.

Octav. – No temas, que de tu vida  
este pecho será escudo.

Tet. – Cumple pues lo que prometes.

Octav. – Así verás si lo cumplo:

[Saca la espada.

Mar. - !Ay de mí!, para salir  
hoy de duelo tan injusto  
he de apagar esta luz.

Anda a cuchilladas y mata la luz.

Tet. - ¿Adónde, César perjuro,  
estás?

Octav. - ¿Adónde tirano  
te ocultas?

Tet. – Yo no me oculto.

Búscame.

Mar. - ¡Valedme cielo!

Tet. – No te hallo, aunque te busco.

La espada perdí. No importa.

Con el puñal agudo

muere a mis manos.

Tópala, dala y cae en el suelo.

Mar. - ¡Ay triste!

Yo soy muerta. ¡Dioses justos,

tened piedad, si sois dioses!

Octav. - ¿Qué es lo que oigo?

¿Qué escucho?

(CALDERÓN, 1969. p.489)

Na tentativa de proteger sua amada da fúria de Herodes, Octaviano transforma o drama em tragédia, pois quando sai para protegê-la, nas lutas finais entre ele e o Tetrarca, na escuridão do quarto do palácio, o Tetrarca mata por engano Mariene com uma adaga, como destacamos na penúltima “situação” da terceira jornada. Assim, ela adormece pela última vez em seu próprio quarto e novamente Calderón reitera a imagem do jogo barroco de luz e sombras. Só que desta vez, a escuridão termina por apagar a luz do sol de Jerusalém: Mariene.

Na verdade, se estabelece uma relação entre sujeito – objeto – oponente. Esta relação se dá porque o sujeito detém alguma coisa que o oponente deseja. Apresentamos

sobre essa trágica relação entre o sujeito amante, o objeto desejado e o oponente o comentário de Norman Brown em sua obra: *Vida Contra Morte*:

Para Freud como para Santo Agostinho, o destino da humanidade é um ponto de partida e empenho em reconquistar o paraíso; mas entre esses dois pontos extremos o homem está em guerra consigo mesmo – impulsionado, diz Santo Agostinho, por dois amores: verdadeiro amor, de um lado, e a cobiça do poder por outro. (BROWN, 1974. pp. 122 – 123)

No caso da obra em questão, o objeto de desejo é Mariene / retrato de Mariene. O sujeito se sente ameaçado pelo oponente, pois sabe que só poderá satisfazê-lo desaparecendo. Ou seja, desfazendo-se o triângulo. Dando fim ao conflito.



## **6 . MARIENE: A PERSONAGEM, O RETRATO**

A importância do retrato, no século XVII, se evidencia também pela arte de sua pintura no teatro. É quando podemos perceber uma interação entre a arte de representar e a arte de pintar retratos. Desse modo, observamos que uma das funções do retrato no teatro, como veremos, é desencadear a tragédia. Esta relação da representação com o retrato dá origem à estética do prazer que decorre da própria representação, não do objeto representado: “Sentimos prazer em olhar as imagens intensas das coisas cuja visita nos é dolorosa realidade, por exemplo, as formas animais, totalmente ignóbeis ou de cadáveres”. (ARISTÓTELES, 2003. p. 30). O prazer produzido pela representação é específico por sua origem emocional. O poeta deve reproduzir o prazer pela cena representada, através da piedade e do terror.

Anteriormente fizemos uma referência à passagem de Mariene de protagonista feminina a heroína trágica. Veremos, pois, neste capítulo, como o dramaturgo evidencia, através das réplicas do personagem essa transformação ocorrida em Mariene. Podemos atribuir ao episódio da mensagem enviada pelo Tetrarca na “situação” IX segunda jornada, o início dessa definitiva transformação da personagem:

Tet. - ...  
Muera yo, y muera sabiendo,



que Mariene gallarda  
 muere conmigo, y que a un tiempo  
 mi vida, y la suya acaban;  
 pero no sepa que yo  
 souy el que morir la manda,  
 no me aborrezca el instante  
 que pida al cielo venganza.  
 ¡Quién creerá ver en el mundo  
 una pasión tan extraña,  
 que del amor al rigor,  
 de un extremo al otro pasa,  
 pues el hombre que más quiere,  
 más adora, e idolatra,  
 por no tener aun después  
 de muerto celos, por manda  
 deja de su testamento,  
 que muera lo que más ama,  
 así alivia sus desdichas,  
 así sus iras descansa,  
 así desmiente sus penas,  
 así desdice sus ansias,  
 así mejora sus miedos,  
 así sus sospecha mata,  
 así finge sus temores,  
 y así sus celos engaña! :  
 - salgan todos a esta causa –  
 que antes más quisiera ver  
 muerta que ajena a su dama.

(CALDERÓN, 1969.p.p. 474-475)

Recebida por Tolomeo, num primeiro momento tem seu conteúdo compartilhado com Líbia, mas chega prontamente ao conhecimento de Mariene. Vejamos algumas das réplicas dos personagens envolvidos na “situação” XIX da segunda jornada e de como reage Mariene:

Tol., - Si por ventura han podido  
 mis servicios merecete  
 alguna de muchas mercedes,  
 rompe ese papel. ¡ay triste!  
 no lo leas. Mira, advierte,  
 que cuanto por verte ahora,  
 darás después por no verle.  
 Mar. - ¿ Por qué ?  
 Tol. – Porque ese papel  
 tal veneno en sí contiene,  
 que matará a quien le mire.  
 Tu vida está en que no llegues  
 a leerle. Y es verdad,  
 porque en él está tu muerte.

Mar. – El que advierte de un peligro,  
nunca suplicando advierte,  
porque el beneficio manda  
al superior, luego mientes,  
que si esos extremos haces,  
cuando me acuerdas los bienes,  
¿qué dejas de hacer?, ¿qué dejas  
cuando los males me acuerdes?  
Letra es del Tetrarca. Ya,  
que viva o muera, he de verle.  
Tol. - ¡Ay infelice de mí!  
Mar. – Dice a partes de esta suerte:  
“muerte” es la primera palabra  
que he topado; “honor” contiene  
esta; “Mariene” aquí  
se escribe. ¡Cielos, valedme!  
Que dicen mucho en tres veces,  
Mariene, honor y muerte  
Tol. - ¿Hay hombre más desdichado?  
Mar. – Mas, ¿qué dudo? Ya me advierten  
los dobles del papel,  
llamándose unos a otros.  
Lee: “A mi servicio...” ¡Mal fuerte!  
“conviene...” ¡Extraño temor!  
“A mi honor...” ¡Hados crüeles!  
“y a mí...” ¡Tiranos asombros!  
“respeto...” ¡Infelice suerte!  
“que muerto...” ¡Infeliz mujer!  
“yo...” ¡Riguroso precepto!  
“secreto...” ¡Estrella inclemente!  
“deis...” ¡Todo el cielo me valga!  
“deis la muerte a Mariene”.  
¿Quién este papel te dio?  
Tol. – Filipino que con él viene  
de Egipto; pero, señora,  
estar satisfecha puedes  
de tu lealtad y la mía,  
porque los dos ....

(CALDERÓN, 1969. p 478)

Mariene se revolta diante da atitude insana e egoísta do marido. Seu discurso, antes melancólico e tênue, adquire um matiz colérico quando se depara com a sua própria sentença de morte decretada por Herodes. A protagonista, neste momento, onde as emoções parecem uma mistura de surpresa, decepção, ódio e temor, percebe que o marido, o mesmo que havia prometido protegê-la da morte, como encontramos na “situação” II da primeira jornada: “*Tet. – Pues porque no temas más, / desde hoy inmortal serás; / yo haré imposible tu muerte ...*” (CALDERÓN, 1969.p.460), ordena que a matem, caso ele não retorne com

vida da batalha no Egito. Neste momento Mariene percebe a irracionalidade do marido, um ser que vive em estado de tensão diante da possibilidade de perder sua amada. Assim, o dramaturgo nos dá indícios da pré-existência de um monstro dentro do Tetrarca : o ciúme.

Mar. - ¡Oh infelice, una y mil veces,  
la que se ve aborrecida  
de la que más quiere.  
¿En qué te ofende mi vida,  
esposo? ¿En qué, en qué te ofende?  
¿Qué te pesa de que viva?  
¡Fuerte agravio, pena fuerte!  
Cuando yo tu libertad  
trato, y a imperios de nieve  
doy, Semirames del agua,  
Babilonias de bajeles;  
cuando compitiendo a montes  
-iba a repetir alegres,  
mas no lo son para mí;  
después que vives ausente  
adorando estoy tu sombra,  
y a mis ojos aparente  
por burlar mi fantasía  
abracé el aire mil veces - ,  
¿Tú, en una oscura prisión,  
funesto y mísero albergue,  
para abrazar mis desdichas  
estás tratando mi muerte?

(CALDERÓN, 1969.p.p.478-479)

Ao observarmos a situação em que se encontra a personagem, somos capazes de notar os diferentes aspectos de seu discurso. Num primeiro momento vemos a decepção da protagonista diante da atitude do marido a quem se dedica fiel e amorosamente e demonstra que sempre fora crédula do amor de Herodes por ela:

Mar. - ...  
O te quiero o no te quiero.  
Si no te quiero, ¿qué tienes  
que perder en mí, aunque mueras?  
Pues poco o nada se pierde  
en perder una mujer,  
cuando ni estima, ni quiere.

Si te quiero, ¿para qué  
 después de muerto pretendes  
 mi muerte? ¿No sabré, ¡ay cielos!,  
 matarme yo, si tu mueres?  
 Sí, quien llega a perder  
 lo que ama y no lo siente  
 no puede decir que quiere.  
 Luego aborreciendo yo,  
 o queriendo de una suerte,  
 ofendes mi vanidad  
 o mi ingratitud ofendes.

(CALDERÓN, 1969.p.479)

Sente-se traída por ele, passando a duvidar da veracidade dos sentimentos do Tetrarca. Num segundo momento, Mariene retoma a questão da previsão astrológica, isto é, confirma o seu destino trágico, anteriormente determinado pelos astros, onde terá por algoz o próprio marido:

Mar. - ...  
 ¿Matarme mandas, ¡matarme!?  
 Si por influjos celestes  
 el mayor monstruo del mundo  
 mi vida amenaza en ese  
 firmamento encuadrando,  
 que nuestras vidas contiene  
 -¡Blanca beldad de los dioses,  
 mentira azul de las gentes! –  
 y tú, de los astros puros,  
 que solo un suspiro mueve,  
 cumples el rigor que anuncian,  
 las desdichas que prometen:  
 para ser tu el mayor monstruo  
 repites cuyas crüeles  
 armas serán el fatal  
 acero, que al lado tienes.  
 ¡Ay de mí! Que repito  
 el dolor una y dos veces,  
 lo que antes fue en mis acciones  
 sentimiento solamente  
 se va pasando a venganza.  
 Pues, advierte, pues advierte:  
 tu desconfianza en mí  
 ha trocado el accidente,  
 que ya a pesar del amor,  
 los rigores y desdenes  
 te quieren echar del pecho  
 -propio efecto de mujeres,  
 pasar de un extremo a otro  
 en los males o en los bienes-,

(CALDERÓN, 1969.p. 479)

A partir desse segundo momento, Mariene parece despertar e tomar consciência da sua condição de soberana. Chama para si os deveres e a postura de rainha, constante e prudente, ao mesmo tempo que se mostra como mulher, ofendida e traída. Neste momento, podemos dizer que há uma equiparação entre Mariene e Herodes, ou seja, até então, o Tetrarca nos foi mostrado como soberano da Judéia e marido insano: Mariene assume o papel de rainha. Por fim, ela confirma o caráter monstruoso do marido através da existência desse monstro que porá fim a sua vida com um punhal:

Mar. - ...  
 Mas ¿qué digo?... Que no  
 soy mujer solo; que debe  
 la real sangre excluirse  
 de lo común de las leyes;  
 y así en dos partes constante,  
 dudosa e indiferente,  
 como mujer ofendida  
 y como reina prudente,  
 mujer cumpliré connmigo  
 en quejarme y ofenderme,  
 reina, cumpliré con todos  
 en no mostrar que lo siente  
 mi pecho; y pues mis desdichas  
 fin determinado tienen,  
 ira, rigor y venganza,  
 del cielo, el hado y la suerte,  
 con puñal, monstruo y veneno  
 disponga, ejecute y piense,  
 fortuna, amor y desdicha,  
 porque siga alcance y llegue  
 de aquel monstruo y aquel acero  
 esta prevenida muerte.

(CALDERÓN, 1969. p.479)

Este é, por assim dizer, o momento da transição na conversão da protagonista em heroína trágica, pois a partir de agora, ela desperta a compaixão do público, ao mesmo tempo que se mostra como rainha e mulher.

## 6.1 . MARIENE: UMA IMAGEM, UM RETRATO

O retrato de Mariene toma o lugar em cena da personagem. O seu retrato é uma cópia fiel da mulher que lhe serve de modelo e que traz não somente sua imagem, mas apreende também sua própria alma. Do mesmo modo que a beleza de Mariene lhe serve como alma à sua pintura :

A dos cosas se obliga el que retrata, que si cumple con ambas es digno de alabanza: la primera es a que el retrato sea muy parecido a su original y éste es el fin para que se hace y con que quede satisfecho el dueño. A ésta se obligan buenos pintores y, de no conseguirla, no se ha hecho nada. La segunda obligación es que esté el retrato bien dibujado y pintado con buena manera de colorido y fuerza de relieve. Y esta segunda obligación tiene valor y crédito entre los de l' arte, porque, sin que sea el dueño conocido, en razón de buena pintura es estimado.

(PACHECO, 1990.p.101)

Ao longo da obra, observamos algumas “pinturas” de Mariene, reais ou metafóricas, na réplica dos personagens. O primeiro “retrato” da protagonista aparece na réplica dos Músicos, logo no início da obra. Assim que a primeira didascália explícita da obra nos indica a localização da cena: [*Sale de una quinta a orillas del mar, en la playa de Jafe*] (CALDERÓN, 1969.p.458), a “situação” II da primeira jornada, através também dos músicos, nos apresentam Mariene:

Mús. – La divina Mariene,  
 el sol sol de Jerusalén,  
 por divertir tus tristezas, vio el campo amanecer.  
 Las aves, fuentes y flores  
 le dan dulce parabién,  
 repitiendo, por servirla,  
 al aire, una y otra vez:  
 Sea triunfo de sus manos

lo que es pompa de sus pies.  
 Fuentes, sus espejos sed,  
 corred, corred, corred  
 Aves, su luz saludad  
 volad, volad.  
 Flores, paso prevenid,  
 Vivid, vivid.

(CALDERÓN, 1969.p.458)

No início de nossas reflexões fizemos um comentário sobre esta réplica, no que diz respeito à participação dos elementos da natureza na construção da obra, assim como, através desta réplica, Calderón nos indica quão efêmera será a vida de Mariene, contudo, não podemos deixar de considerá-la como a primeira pintura de Mariene. Sua imagem nos é apresentada sempre como o sol de Jerusalén. Construção perfeita dentro do Barroco, se pensarmos no comportamento melancólico da protagonista. Mariene é um personagem construído a partir de binômios: melancolia x sol, mulher x soberana, beleza viva x beleza morta e delicada x colérica.

A segunda pintura, a nível também metafórico, da personagem podemos observar na réplica de Herodes, também na “situação” II da primeira jornada:

Tet. - ...  
 Yen tanto, ¡oh cielo hermoso!,  
 que el triunfo llega el día venturoso,  
 ¿no estás de mi adorada?  
 De mis gentes ¿no estás idolatrada?  
 ¿No habitas esta quinta  
 que sobre el mar de Jafe el cielo pinta?  
 Pues no tan fácilmente  
 se postre todo el sol a un accidente;  
 liberal restituya tu alegría  
 su luz al alba, su esplendor al día

su fragancia a las flores,  
 al campo sus colores,  
 sus matices a Flora,  
 sus perlas al Aurora,  
 su música a las aves,  
 mi vida a mí, pues con discursos graves  
 a celos me ocasionan tus desvelos.  
 No sé qué más decir: ya dije celos.

(CALDERÓN, 1969.p.p. 458-459)

Assim como fazem os Músicos, Herodes “pinta”, com palavras, Mariene, lançando mão dos matizes da natureza para descrevê-la. Novamente Mariene nos é apresentada como um elemento integrado à Natureza, além da comparação com o sol, a luz, a aurora, o dia, etc., isto é, Mariene é uma figura luminosa, que, assim como a Natureza, está presente para ser contemplada. Porém, a sombra do ciúme ronda a personagem, transformando-a em figura melancólica, pois pressente o seu fim trágico.

Quem também “pinta” com palavras a protagonista é Octaviano, na “situação” VI da primeira jornada:

Cap. – Si examinar su intención  
 quieres, yo te la diré,  
 pues con aquesta ocasión  
 este cofre les quité.  
 Joyas y papeles son  
 los que hay en él.

Octa. - Muestra a ver.  
 Cifra es del mayor poder  
 su inestimable riqueza;  
 mas la pintada belleza  
 de una extranjera mujer

[Saca del cofrecillo un retrato.]

es la más noble y mejor  
 joya, y la de más valor.



(¡No vi más viva hermosura  
que es alma de la pintura!)

Arist – [Ap.]

(Atento el Emperador  
mira el retrato fiel;  
mas, ¡ay fortuna cruel!!,  
ver los papeles porfia.

¡Mal haya el hombre que fía  
sus secretos a un papel!!)

(CALDERÓN, 1969.p.p. 464-465)

Octaviano se depara, realmente, com o retrato da protagonista que encontra dentro de um cofre. O dramaturgo usa este objeto cênico como índice da beleza e valor de Mariene, isto é, Octaviano encontra o retrato juntamente com objetos de grande valor: jóias e papéis, mas não resta qualquer dúvida que é o retrato o objeto mais precioso porque é ele que contém a Beleza e a essência da protagonista. A atitude de Octaviano pode ser interpretada, metaforicamente, como uma ação reveladora. A partir do momento em que abre o cofre, se revela a existência de Mariene a Octaviano.

O protagonista se apaixona pelo retrato que, neste momento rouba-lhe a cena a Mariene, já que Octaviano não se depara com ela, e se apaixona pela retratada, mas pelo seu retrato. Em seguida, retratada e retrato se fundem. Isto é possível porque a Beleza de Mariene dá alma ao retrato, dando-lhe vida. Este fato pode ser explicado pela perfeição da pintura. De tão fiel à beleza de Mariene, este objeto, aos olhos de Octaviano ganha vida. Porém, neste momento em que Octaviano toma a imagem da retratada pela própria modelo. É o “engano colorido” ao qual faz referência Sor Juana em seu soneto.

Quando Retrato e Personagem se fundem, assumem, metaforicamente, a mesma identidade, o que nos leva a identificar, neste fato, a teoria de Francisco de Holanda

(HOLANDA, 2003, p.21)., que nos diz que a pintura é uma segunda Natureza, é como um espelho no qual nos vemos e que é capaz de refletir essa imagem. Assim, o retrato substitui a personagem Mariene.

Ao mesmo tempo em que o retrato compartilha com a protagonista a forma humana, o humano se transforma em objeto, pois este passa a representar um objeto de desejo, que, na maioria das obras deste período, nos traz a um desfecho trágico, como vimos em *El Mayor Monstruo del Mundo*. É nesse momento que a figura da bela mulher emerge com uma significação bastante particular: o belo x morte. A beleza de Mariene será eternizada através do retrato, já que a protagonista está fadada a morrer jovem. Este fato nos remete ao texto de Leon Battista Alberti (ALBERTI, 1989): *Da Pintura*, pois quando o autor faz referência à fisionomia, reforça a relação entre a vida e a morte:

Assim a fisionomia de quem já está morto, vive pela pintura longa vida. Ter a pintura reproduzido os deuses como são adorados pelas nações foi sempre dádiva das mais gratas feitas pelos homens, pois a pintura muito contribui para a piedade pela qual nos unimos aos deuses e mantemos nossas almas cheias de religião.

(ALBERTI, 1989, p.95)

Esta construção se evidencia na obra de Calderón através da importância do retrato de Mariene em *El mayor monstruo del mundo*. Na verdade, além da materialização da tragédia através do punhal, o retrato assume, na situação I da segunda jornada, o papel afiado e cortante de uma lâmina:

Sold.2º- Que el más perfecto de cuantos  
de lámina pequeña  
han copiado es este.

Sold. 1º- Ponlo  
presto, que pienso que llega.

Sold. 2º- Con la prisa que me das,

no sé bien puesto queda.

*Póngale colgado sobre una puerta, y sale Octaviano.*

Octav. – [Ap.] (¡Mal se rinde una pasión,  
mal se vence una tristeza!  
¡Que tantos triunfos que tantos  
laureles parte no sean  
a echar de mi una memoria  
tan imposible, y tan necia!)

Sold. 1º - Como mandaste, señor,  
hice luego se hicieran  
de este pequeño retrato  
varias copias; traje esta,  
por ser la más parecida.

Octav. – Perfecta está. No pudiera  
haberla mejor copiado,  
cuando ingenioso corriera  
los rasgos y los bosquejos  
al lienzo desde la idea.  
¿Qué nunca me hayáis sabido,  
o con maña, o con cautela  
de Aristóbolo, quién fuese  
alma de esta sombra muerta?

(CALDERÓN, 1969.p. 469)

Retomamos a “situação” I da segunda jornada, para observar os índices de tragédia: *lámينا, rendirse a la pasión y tristeza*, por exemplo, e à teoria de Francisco Pacheco sobre a pintura: “...mas cuando además del perfecto debuxo junta el color semejante, entonces da la última forma a la figura, y hace que cada cual que la ve discierna más fácilmente de qué persona es.” (PACHECO, 1990.p.81). Observamos que o retrato escolhido é o “mais parecido” ao modelo, tanto é assim que, Octaviano ao vê-lo diz: “*Perfecta está. No pudiera haberla mejor copiado...*”

Estes índices da tragédia se repetem ao longo de toda a obra. O dramaturgo tem a preocupação de reiterar a fatalidade a cada momento. Todos estão presos nesta trama elaborada por Calderón. Observamos na “situação” II da segunda jornada alguns índices de

como o retrato de Mariene e os demais símbolos contribuem para tecer a trama que expressa também a paixão por Mariene/retrato.

Sold.1º - Como mandaste, señor,  
hice luego se hicieran  
de este pequeño retrato  
varias copias; traje esta,  
por ser la más parecida.

(CALDERÓN, 1969. p. 469)

Na “situação” III da segunda jornada, trazemos, no vamente, a questão do ato de criar, ou imitar o real. Além da preocupação, neste caso, de fazê-lo o mais fiel possível ao modelo, ou a idéia que se tem por modelo, por esta razão, o dramaturgo se utiliza da relação *Pintura X Espelho*, reiterando a teoria de Francisco Pacheco..

Octa. - ...

“Mira el retrato que tendrá en  
la mano.  
Templad vos, pues sois mi espejo,  
mi cólera.”

(CALDERÓN, 1969. p. 470)

Aqui, “ter o retrato” podemos associar a se ter um punhal em mãos. Ao mesmo tempo em que quando afirma: “sois mi espejo”, este objeto, o espelho, passa a integrar o mesmo campo semântico do retrato e do punhal; isto é, estes objetos têm em comum o fato de serem objetos finos e cortantes, além de, como espelho, refletir a verdadeira condição da protagonista. O mesmo caso vamos encontrar na “situação” V da segunda jornada, por exemplo, em:

Tet. - Con todo es mucho cuidado  
tenerla en dos partes puesta;  
pues como un hermoso espejo,

si está entero representa  
 un rostro, y si está quebrado  
 dos, pero de tal manera,  
 que se turba el uno al otro;  
 así porque veas, esa  
 lámina, si fuera una,  
 fuera de su fama eterna  
 un cristal que retrata  
 sus divinas excelencias;  
 pero en dos partes ,señor,  
 tengo por agüero el verla,  
 porque es espejo quebrado,  
 que pierde la luz primera,  
 siempre dice desdichas  
 el espejo que se quiebra.

(CALDERÓN, 1969. p.472)

Outro elemento que podemos perceber na “situação” V da segunda jornada, é, novamente, a idéia do *duplo*. O espelho inteiro seria a imagem de Mariene. Já o espelho partido nos mostraria as diferentes faces da protagonista, ou seja, na figura dicotômica em que se transforma: mulher x soberana, doce x colérica, viva x morta. Cada uma dessas faces é, na realidade, uma máscara da *persona* da representação. No início da obra Mariene pode ser representada pelo espelho inteiro: todas as partes se unem para mostrar uma única imagem, mas a partir do momento em que a protagonista lê a carta do Tetrarca encomendando sua morte, a harmonia se rompe, assim como um espelho, em pedaços, onde as partes já não formam um inteiro, mas sim nos mostram a mesma imagem em cada pedaço. Seriam as várias faces da protagonista.

Nos dois fragmentos abaixo, observamos que o retrato é a desonra do Tetrarca, pois é o retrato de sua esposa que fora encontrado com outro homem. Assim que, quando o

dramaturgo diz que o retrato está próximo ao Tetrarca, podemos ter esta imagem como a presença de Mariene ao lado do marido, e também se posicionando entre o Tetrarca e Octaviano. Mariene é a bela mulher disputada por dois grandes e importantes homens.

Vejamos as seguintes didascálias: a primeira iniciando a “situação” IV e a segunda, as situações, ambas na segunda jornada:

Va poco a poco a la puerta  
 donde está el retrato, cerca del  
 Tetrarca.” (...)
   
 Al entrarse Octaviano va a herirle  
 el Tetrarca por detrás. Cae  
 el retrato en medio de los dos y, se  
 queda clavado el puñal en él,  
 y se vuelve Octaviano.

(CALDERÓN, 1969. p. 471)

Mais evidente fica ainda, na segunda situação teatral, a temática da personificação. O punhal é cravado no retrato como se estivesse naquele lugar, não uma imagem, mas a própria Mariene: morta entre Octaviano e o Tetrarca.

Verifiquemos como se dá a relação do retrato com a morte no fragmento abaixo. Observamos que há uma incompatibilidade entre a vida e o retrato/morte, que está demonstrada através de um jogo de palavras com sentidos antagônicos, típicos do Barroco. Como por exemplo, na “situação” III da terceira jornada: vivo x pintado. O pintado é o que não tem vida, logo, está morto. Desse modo, nesta “situação”, a relação entre vivo x pintado se desdobra nas seguintes associações: hermosa y gallarda x pálida rosa // pálida x rayos// mirando viva a quien pintada adora// ofensas de fuego y de nieve.

– como dice aquel proverbio-  
de lo vivo a lo pintado,  
pues vence con tan exceso,  
cuanto hay de un alma a una sombra,  
cuando hay de una vida a un lienzo.

(CALDERÓN, 1969. p.481)

Vejamos como o dramaturgo praticamente funde dois dos índices da tragédia na “situação” V da segunda jornada:

Octa. - ¡Por mi sagrado laurel  
que no supe de quien era  
el retrato de tus celos!

(CALDERÓN, 1969. p.472)

Neste momento, o retrato deixa de representar a protagonista Mariene e simboliza a materialização em cena do próprio monstro: o ciúme.

Na “situação” IX da segunda jornada nos damos conta, através da voz do Tetrarca, como mais uma vez personagem e retrato se alternam dentro da obra. Octaviano ama a Mariene através do retrato. Calderón reafirma a idéia do retrato de alguém que já está metaforicamente morto, pois Octaviano idolatra um sol (Mariene, o sol de Jerusalém) sem luz (morta) e a toma por uma deusa sem alma. Como informa o Tetrarca:

Tet. - ...  
Octaviano, adora, pues,  
a Mariene, pintada  
dos veces la vi, y dos  
veces a él gentil, pues idolatra  
una vez a un sol sin luz  
y otra a una deidad sin alma.  
¡Mal haya el hombre infeliz!  
Y otras mil veces. ¡Mal haya  
el hombre que con mujer  
hermosa en extremo casa!  
Que no ha de tener la propia  
de nada opinión: pues basta  
ser perfecta un poco de todo,  
pero con extremo en nada,

que en armiño la hermosura  
 que con su riesgo se guarda,  
 si no se defiende muere,  
 si se defiende se mancha.

(CALDERÓN, 1969. p. 474)

A excessiva beleza de Mariene é reiterada, pelo dramaturgo, ao longo de toda a obra. Na “situação” anterior exemplificada, a beleza da protagonista é um forte índice de tragédia. Tanto é assim, que o Tetrarca observa: “ *Y otras mil veces ¡ Mal haya / el hombre que con mujer / en extremo casa*”. Também na penúltima “situação” da III jornada podemos observar como o retrato de Mariene toma o lugar da protagonista, assim como a imagem do sol nos remete novamente a Mariene: “*Aris. - ¡La mayor belleza has muerto! / Octa. - ¡Eclipsado el sol más puro!*” (CALDERÓN, 1969. p. 489). Desta forma, Calderón faz sua última referência à protagonista. Mariene com sua beleza, uma verdadeira maldição, já não tem vida. Somente o retrato sobreviveu a esta tragédia. Este guarda consigo a imagem bela e fria de Mariene. Somente ele foi capaz de superar o tempo sem que corresse o risco de fenecer. Por fim, o retrato passou a ser tão somente um retrato.

A inocência de Mariene é também relativa. Morre inocente em relação a sua honra, pois a suspeita de traição ao marido não procede, mas carrega a culpa de se deixar conduzir pela crença em previsões e por uma melancolia, que a impedem de dominar situações adversas e perigosas. Mariene, a frágil, está entre dois homens poderosos: O Tetrarca e Octaviano. A protagonista se entrega à tristeza diante da perspectiva da própria morte. Esses fatores a colocam em desequilíbrio e anunciam a sua destruição.

Mariene vive o dilema entre a predestinação e o livre arbítrio, que resulta em um penoso caminho de auto-negação e desengano; a típica constatação barroca de que, com efeito, a vida é um sonho. Daí sua aparente atração pela morte. O homem barroco vive sob



uma visão pessimista do mundo e de si mesmo. Insiste na aparência enganosa das coisas e do sentimento negativo da existência humana. O retrato reafirma essa aparência enganosa, já que retratado e retrato se fundem ao longo das tramas barrocas.

O dramaturgo estabelece uma importante relação antagônica entre o casal de protagonistas. Ele traz ao protagonismo da obra dois orientais: Herodes e Mariene são judeus, ou seja, trazem implícita certa marca negativa, resultante do contexto eminentemente católico da Espanha do século XVII. Porém, embora o Tetrarca apresente aspectos psicológicos rancorosos, desconfiados e soberbos, como já foi mencionado anteriormente, Mariene, apesar da forte melancolia, aparece sempre como “o sol de Jerusalém”.

Pelos fatores mencionados no parágrafo acima, imaginemos que Calderón, mais do que representar esta relação com palavras, a transforma em pintura puramente barroca. O dramaturgo cria um incomparável jogo de luz e sombra. Herodes é a escuridão, é a morte, é a noite que se apaixona pelo dia. É a escuridão que ama a luz do sol. Mariene é a claridade que se transforma na loucura de Herodes. Essa relação é bastante propícia para que o protagonista materialize, por ele mesmo, o maior monstro do mundo: o ciúme. E tudo se transforme em escuridão. Desta forma, o dramaturgo idealiza a personagem Mariene.

Podemos relacionar essa pintura criada com palavras pelo dramaturgo à teoria de Alberti, quando este fala sobre a importância da iluminação e das cores na pintura, lembrando-se do parentesco que têm as cores com as luzes:

Dizem os filósofos que nada se deve ver que não seja iluminado e colorido. Têm, pois, as cores grande parentesco com as luzes (...) faltando a luz, faltam as cores (...) sob o efeito de uma única luz as superfícies esféricas e côncavas têm uma parte escura e outra clara (...) se colocamos a luz em outro lugar as partes que antes eram claras agora são escuras, e as escuras, claras.

(ALBERTI, 1989, p.79)

A pintura criada pelo dramaturgo a partir de seus protagonistas surge da necessidade de comunicar a representação com mais plasticidade, com um colorido especial, com mais dinamismo do que a palavra concreta pode transmitir, o que nos faz retornar à questão da “utilidade” da arte, o construir, dar forma, fazer “pintura” com as palavras. Sobre este tema, é pertinente que façamos uma referência à *Ut Pictura Poesis – La teoría humanística de la pintura* de Rensselaer W. Lee:

No es sorprendente que la importancia de la expresión en la pintura suscitara tanto interés entre unos críticos que creían que la pintura, como la poesía, era una imitación de la vida humana; y desde luego, es indispensable en cualquier teoría humanística de las artes. Pues el humanismo, al instituir en que la pintura tiene el poder de provocar la emoción humana mediante el movimiento expresivo, convendrá inmediatamente con Horacio en que el artista debe ante todo poseer en su propia alma la capacidad de una experiencia humana intensa y profunda. Pero la participación de la imaginación del artista en las emociones de sus personajes se recrea, en mayor o menor medida, en quien contempla una obra de arte: y al hablar de esta experiencia del espectador es cuando Lomazzo lleva su teoría de la expresión a un desafortunado extremo y delata el peligro que encierra toda excesiva insistencia en la participación del espectador en las emociones representadas en un cuadro. Pues, sin duda, todo rastro de ese distanciamiento esencial que misteriosamente acompaña y cualifica la participación emotiva en la experiencia estética, ...inducirá al observador a “sonreír con quien sonríe, pensar con quien piensa..., asombrarse con el que se asombra, desear por esposa a una hermosa joven si contempla en un hermoso desnudo femenino..., a desear comer con quien toma exquisitos y delicados manjares, adormecerse con quien duerme placidamente.

(W. LEE, 1982.p.p.45-46)

É desta forma que podemos pensar o uso da Pintura na obra de teatro. Com as considerações de LEE (1982), podemos afirmar que em *El Mayor Monstruo del Mundo* há a humanização do retrato, por isso a simbiose entre retrato e retratado, favorecida pela imaginação, tanto do autor/poeta, como do espectador. É ressaltado também o perigo dessa interação, o que nos leva à réplica de Aristóbolo, “situação” VI da primeira jornada, mencionada já neste trabalho: “*!Mal haya el hombre que fia / sus secretos a un papel!*” (CALDERÓN, 1969.p.465). Este perigo de interação também pode ser exemplificado, na obra, pela súbita paixão de Octaviano pelo retrato de Mariene .

É a supervalorização, no texto, dos elementos visuais: o recriar de situações com efeitos pictóricos de contraste, matizes e harmonia de luzes, sombras e cores. Esta intenção pictórica favorece a ampliação temática que caracteriza o Barroco.

## **7. CONCLUSÃO**

A partir desta dissertação, que teve por finalidade analisar a função da Pintura/Retrato no teatro espanhol do séc. XVII, a partir da análise da obra do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca, *El Mayor Monstruo del Mundo*, nos foi possível verificar a relevância deste objeto cênico no contexto da época.

Esta análise se fundamentou em princípios teóricos sobre o teatro, através dos seguintes autores: CANTALAPIEDRA (2002); CHARTIER (2002); GUINSBURG et ali (1998); LESKY (2004); NOVAES (2005) e PAVIS (2003), assim como na teoria sobre a pintura, através das obras de Leon Battista Alberti, *Da Pintura* (1989), onde encontramos os primeiros fundamentos teóricos da arte da pintura. Fizeram parte de nossa fundamentação teórica Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua y el Diálogo de la Pintura* (2003), pintor e teórico do século XVI; Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura - su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1977), também pintor e teórico do século XVII; Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura* (1990), teórico do século XVII e pintor.

Após a teorização sobre o teatro e a pintura, iniciamos a análise das relações estabelecidas entre os personagens, colocando em destaque o triângulo amoroso formado pelos protagonistas: Tetarca, Mariene e Octaviano. Nos foi possível observar que suas vidas foram interligadas pelo destino anunciado nas previsões astrológicas. Os três

personagens foram envolvidos numa situação dramática, onde o ciúme doentio do Tetrarca se transformou em *monstro* e levou a todos até o desfecho trágico: o assassinato de Mariene pelas mãos do marido e o suicídio do Tetrarca. A Octaviano não coube a morte como fim trágico, mas sim a perda de sua amada Mariene, e de seu grande opositor, o Tetrarca.

Em seguida, tratamos da relação entre os protagonistas, iniciamos nossa pesquisa sobre a Pintura/Retrato, priorizando os séculos XVI e XVII. Após a análise teórica feita a partir dos autores mencionados anteriormente, selecionamos outras obras deste período. Foram elas: *Darlo Todo y no Dar Nada* de 1659, *El Pintor de su Deshonra* de 1650, *El Príncipe Constante* de 1628, *El Conde Lucanor* de 1661, *La Vida es Sueño* de 1636/1637 e *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega obra de 1614/1616.

O propósito do diálogo outras obras do período, foi o de buscar características do Retrato em outras obras para podermos compará-las com as da obra objeto desta dissertação. Assim, concluímos que há um aspecto comum a todas essas obras: retratado e retrato se fundem, formando uma única identidade, o que nos abre a possibilidade de substituir o retratado pelo retrato em cena. Outra característica comum a todas as obras é que o retrato funciona como objeto desencadeador da tragédia, ou, pelo menos, estará envolto em situações de adversidade. Exatamente como verificamos em *El Mayor Monstruo del Mundo*, onde o retrato de Mariene estabelece uma relação de simbiose com a retratada e fez despertar no Tetrarca um ciúme monstruoso, que terminou por dar fim a vida dos dois protagonistas.

Através desta pesquisa também detectamos que o uso da Pintura/Retrato, não ocorre, exclusivamente, durante o **Siglo de Oro** na Espanha, mas acompanha poetas e dramaturgos até os dias de hoje. Por esta razão, encontramos no *corpus* desta dissertação

um capítulo que nos exemplifica como diferentes autores, em diferentes épocas e lugares, lançam mão deste recurso. Assim que, nos foi possível citar o soneto da escritora mexicana do século XVII, Sor Juana Inés de la Cruz (1993), a segunda obra é *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor irlandês, Oscar Wilde (2002), escrita no século XIX; e por fim, o poema da escritora brasileira Cecília Maireles (2006), intitulado: *A Bela e o Espelho*.

Na última parte da pesquisa nos detivemos no estudo do retrato de Mariene, especificamente. Nos foi possível, então, concluir que o retrato da protagonista representa muito mais que o rosto de uma linda mulher. Na verdade, ele foi dotado pelo dramaturgo da capacidade de assumir o lugar da protagonista em cena, assim como, será a prova material de uma traição que nunca existiu; pois, quando o Tetrarca descobre o retrato da esposa em posse de Octaviano, para o marido com ciúme doentio, é como se a própria Mariene estivesse junto a Octaviano. Em nenhum momento o Tetrarca cogita a possibilidade deste objeto estar em posse de Octaviano por outra razão.

Desta forma, o dramaturgo pinta-nos a tragédia : *El Mayor Monstruo del Mundo*.

## 8. REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Editora da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP,1989.

ARELLANO, Ignacio. *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Arcadia de las Letras, 2001.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Editora Martín Claret, 2003.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

BORQUE, José Maria Díaz. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1976.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac y Naif Edições,2000.

\_\_\_\_\_. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1999.

BROWN, Norman O. *Vida contra morte*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

CÁCERES, Milagros Rodríguez e JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF S.A., 2000.

CAMPBELL, Lily B. *Shakespeare's tragedy heroes: slaves of passion*. Gloucester, MA: Meter Smith, 1973.

CANCELLIERE, E. *El teatro como técnica poética en el teatro de Calderón*. In. Calderón 2000. Homenaje a Kart Reichenberger en su 80 cumpleaños. Vol.I Ignacio Arellano (ed.) Kassel: Edition Reichenberger, 2002. pp.291-306.

CANTALAPIEDRA, F. Hacia una teoría de los formatos escenográficos. El teatro de Calderón. In: Calderón 2000. Homenaje a Kart Reichenberger en su 80 cumpleaños. Vol I. Ignacio Arellano (ed.). Kassel: Edition Reichenberger, 2002. pp.291-306.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura – su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.

CARREÑO, Antonio. *La fuerza de las historias representadas: Lope de Vega y las alegorías del poder in Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Seis mulheres em verso. Cadernos Pagu* (14), Núcleo de Estudos de Gênero . Pagu/Unicamp, 2000, pp.251-276.

DRAPER, John William. *The Othello of Sakespeare's audience*. New York: Octagon Books, 1966.

ELLIOT, George Roy. *Flaming Minister: A study of "Othello" as a tragedy of love and hate*. Durham, NC: Duke University Press, 1953.

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española Del Siglo de Oro*. Madrid: Ensayo Arte Cátedra – Segunda Edición, 1987

GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J.Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro* (Debates, 138). São Paulo: Perspectiva,1998.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto – ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HILL, Christopher. *A bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003)

HOLANDA, Francisco de. *De la pintura antigua*. Madrid: Visor Libros, 2003.

KANTOROWCZ, Ernest H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOLIN, Philip C. *Othello: New Critical Essay*. New York and London: Routledge, 2002.

LECOQ, Jacques (ed) *Le théâtre du geste*. Paris: Klincksieck, 1971.

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: La teoria humanística de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.



LE GOFF, Jacques. *Enciclopédia Einaudi. Vol.I, Memória e História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2003.

LINGS, Martin. *A arte sagrada de Shakespeare- o mistério do homem e da obra*. São Paulo: Polar Editorial e Comercial, 2004.

MAINSTONE, Madelaine & Rowland. *O barroco e o século XVII*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1995.

MORÓN ARROYO, C. *Calderón y Shakespeare: la vida es sueño*. In: Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Vol I. Ignacio Arellano (ed.) Kassel: Edition Reichenberger, 2002. pp. 569-582.

MATTHEWS, G.M. “*Othello and the dignity of man*”. *Shakespeare in a changing world*. New Cork: Ed. Arnold Kettle. Internacional Publishers, 1964.

MIRA Y LÓPEZ, Emilio. *Quatro gigantes da alma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

NOVAES, Adauto, organizador. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

NOVO, Y. *Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la Parte IX (1691)*. In: Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger em su 80 cumpleaños. Vol I. Ignácio Arellano (ed.) Kassel: Edition Reichenberger, 2002. pp.283-294.

OLIVA, Héctor Santisteban. *El monstruo y su importancia en el drama calderoniano en Actas del nacimiento de Calderón*. Universidad de Navarra, septiembre, 2000, pp.321-334.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Introducción al barroco*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1988.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.

PAVIS, Partrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.,2003.

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. *El retrato en la expresión barroca del Siglo de Oro: emblemática y pintura en Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos / La Rioja: Universidad de Burgos / Universidad de la Rioja / San Milán de la Cogolla, 2003, pp.665-770.

\_\_\_\_\_. *El retrato de la expresión barroca del teatro del "Siglo de Oro": emblemática y teatralidad en Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos / La Rioja, 2002, pp.1507-1522.

\_\_\_\_\_. *El retrato y el arte de la pintura de Francisco Pacheco en obras del teatro del Siglo de Oro en Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*. Pamplona, 2005, pp.1477-1490.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Martín Claret, 2003.

RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Renacimiento*. Tomo II. Barcelona: Editorial Crítica.

\_\_\_\_\_. *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Barroco*. Tomo III. Barcelona: Editorial Crítica.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

ROUX, Jean-Paul. *Le roi: mithes et symbols*. Librairie Anthème Fayard, 1995.

SCHNEIDER, Nobert. *Vermeer: a obra completa*. Köln: Taschen, 2001.

SHIMOSE, Pedro. *Historia de la literatura latinoamericana*. Madrid:Editorial Playor, S.A., 1993.

SILIUNAS, V. *Las pasiones según Calderón: los dramas de Calderón y el lenguaje barroco*. In: Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger em 80 cumpleaños. Vol I . Ignácio Arellano (ed.) Kassel: Edition Reichenberger, 2002. pp. 865-872.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D.Jerônimo Osório. II Parte: O príncipe perfeito no humanismo renascentista europeu e em Portugal*. Coimbra: Instituto de Investigação Científica.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Catedra/Universidad de Murcia. 2ªed.,1993.

VAREY, J.E. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.

VIEIRA, A. *Sermão da terceira domingo da cuaresma* (Pregado na Capela Real, no ano de 1655), em Obras completas do Padre Antonio Vieira. Sermões. Ed. P.Gonçalves Alves, Porto, Lello & Irmão, 1959, vol.I, t.III, pp. 171-215.

WARDROPPER, Bruce W.et alteri. *Historia y crítica de la literature, vol.III: Siglo de Oro*. Madrid: Crítica, 1983.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.

WOODFORD, Susan *A arte de ver a arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

#### **FONTES:**

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran príncipe de Fez*. Obra completa. Dramas. Madrid: Aguilar, 1969.

\_\_\_\_\_. *El mayor monstruo del mundo*. Obra completa. Dramas. Madrid: Aguilar, 1969.

\_\_\_\_\_. *Darlo todo y no dar nada*. Obra completa. Dramas. Madrid: Aguilar, 1969.

\_\_\_\_\_. *El conde Lucanor*. Obra completa. Dramas. Madrid: Aguilar, 1969.

\_\_\_\_\_. *El pintor de su deshonra*. Obra completa. Dramas. Madrid: Aguilar, 1969.

VEGA, Lope de. *El comendador de Ocaña*. Obra completa. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1969.

**8. ANEXOS**

**8.1 - FILIPE IV EM FRAGA (1644) – DIEGO VELÁZQUEZ**

**8.2. A RENDIÇÃO DE BREDA (1634/1635) – DIEGO VELÁZQUEZ**

**8.3. O PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS (1636) – DIEGO VELÁZQUEZ**

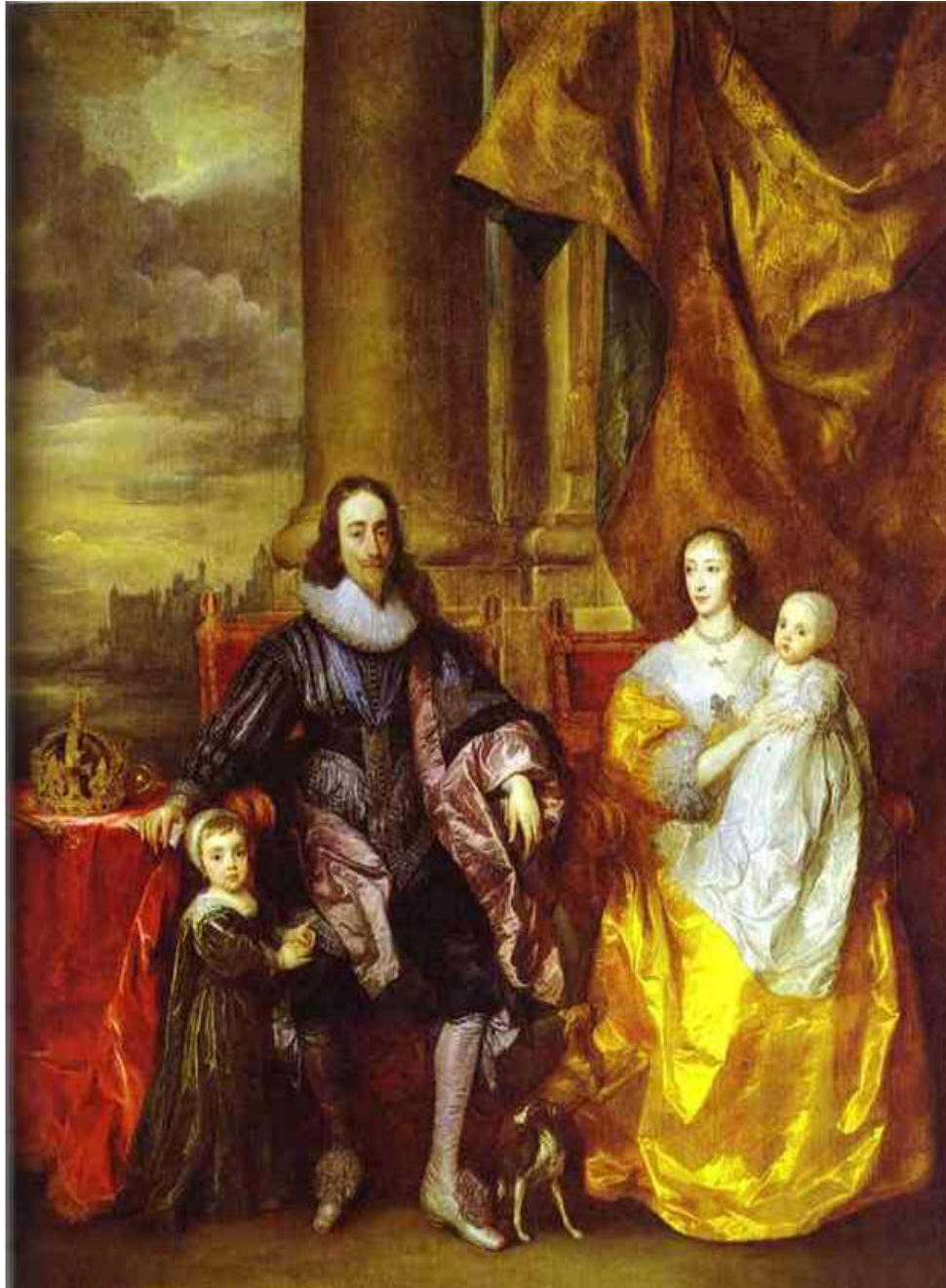
#### 8.4. CRISTO CRUCIFICADO (1627) - ZURBARÁN





## 8.5. AUTO RETRATO (1670) - MURILLO



**8.6. RAINHA HENRIQUETA MARIA IV (SEM DATA) – VAN DYCK**

**8.7. LAS MENINAS (1656) – DIEGO VELÁZQUEZ**



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)