

A QUESTÃO DA UNIDADE DRAMÁTICA - GIL VICENTE E CALDERON DE LA BARCA

Ana Aparecida Arguelho de Souza*

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar a ausência de unidade dramática nos teatros de Gil Vicente e Calderon de La Barca. Essa ausência é paradigmática do teatro medieval. Marca, porém, igualmente, o teatro barroco de Calderon. Entender seus fundamentos implica a apreensão dos elementos históricos que estão na base desses teatros. A análise será realizada com o concurso de categorias intra e extra textuais, isto é, dadas pela semiótica e pela história, de modo a permitir a apreensão daqueles elementos, a partir da própria tessitura da obra desses dois dramaturgos. Para tanto, duas peças expressivas dessa ausência foram selecionadas: *Farsa das ciganas*, de Gil Vicente e *O grande teatro do mundo* de Calderon de La Barca. Motivou esta análise a crítica histórica de Antonio José Saraiva na obra *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, com a qual dialogar-se-á, recorrendo-se ao método histórico.

* Professora do Departamento de Letras da UCDB. Doutoranda em Literatura – UNESP – Assis.

1. QUESTÕES DO MÉTODO

O método histórico, aqui, não diz respeito ao historicismo de caráter positivista, de grande realce no século XIX. A natureza histórica das questões humanas confere-lhes uma certa fluidez dada pelo movimento e pelo confronto dos homens na luta pela realização da vida. Esse movimento altera inclusive os conceitos, de modo que a concepção de história que norteia esta análise não é a mesma concebida pelo positivismo. Para este, existe uma espécie de ordem evolucionista, que está na base do conceito de progresso. Tal modo de entendimento faz supor que haja, por exemplo, um tipo de teatro cuja evolução encontra, em outro autor ou época, a sua melhor forma, a mais desenvolvida, ou seja, que pode haver progresso de uma para outra forma teatral.

O encaminhamento metodológico aqui adotado contrapõe-se a essas idéias por entender que toda produção humana realiza-se por meio de uma dialética entre o real e o pensamento, podendo alcançar sua melhor forma no interior da cultura mesma que a engendra. Assim, cada civilização, cada país produz obras de alcance universal, cujo valor estético reside na sua capacidade de expressar, como diria Camões, *com engenho e arte*, as contradições de seu tempo histórico, de sua cultura. O seu valor e a sua grandeza, portanto, independem do fato de tais obras trazerem ou não, em seu interior, elementos contidos em outras obras posteriores, ou de outra cultura ou civilização.

A recorrência ao método histórico, aqui, partiu de uma necessidade de fazer contraponto às idéias de Antonio José Saraiva acerca do teatro de Calderon de La Barca. Ao longo da Introdução da sua obra sobre o teatro vicentino, este autor comenta o teatro calderoniano, enunciando, na base da sua análise, a negação da idéia de progresso, própria do historicismo positivista. Ao negá-la, porém, anula, igualmente, a natureza histórica desse teatro, limitando-se à explicação estruturalista do modelo. Essa postura metodológica coloca perspectivas diferentes para a análise da Unidade Dramática, ou de sua ausência, tanto em relação ao teatro de Gil Vicente quanto ao de Calderon, como será discutido ao longo do texto.

2. GIL VICENTE

Este autor está situado cronologicamente dentro do que se convencionou chamar de Humanismo - século XV, ao longo do qual se processa o surgimento do mundo moderno que inaugura um tipo de cultura centrado no homem. Talvez, por isso, Saraiva (1981 : 73) determine “*o lugar de Gil Vicente no processo de decomposição do teatro feudal*”.

Segundo Massaud Moisés, seu teatro é vário, rico e coloca-se na perspectiva de um tipo de teatro de carácter popular e profano, isto é, que sai fora do templo e alcança o Paço, embora suas peças contemplem temas pastoris e religiosos. Na leitura da bibliografia encontraram-se diferentes classificações para suas obras. Porém, Massaud Moisés, além da sua própria classificação aponta para outra, que teria sido feita pelo próprio Gil Vicente: “... *num documento com data provável de 1522, certamente com o pensamento na compilação de suas peças, classifica-as em três categorias: comédias, farsas e moralidades...*” (MOISÉS, 1966 : 61).

A peça selecionada para este trabalho, isto é, *Farsa das Ciganas*, como o próprio nome indica, coloca-se na categoria das farsas. Embora Saraiva não a mencione quando aborda as farsas de folgar, é de se supor, pelas suas características, que ela se enquadre nessa categoria como um tipo de farsa que se limita “*à apresentação dos tipos, algumas vezes constituídas por séries deles, como que em desfile...*” (SARAIVA, 1981 : 77).

É uma peça onde a tônica é dada pelos tipos sociais e não pelos componentes individuais onde se origina o drama, o que torna muito patente a ausência da unidade dramática.

Primeiramente, é preciso pontuar, na peça em questão, a presença do que Antonio Saraiva chama de tipo.

“O tipo é definido segundo os atributos específicos de uma classe, abstraindo qualquer variedade individual: o seu distintivo é sempre exterior ao indivíduo: a linguagem que distingue,

por exemplo, o negro ou a bruxa cigana; as frases de apoio profissionais, como o “entendeis” dos Físicos (...) Em face de um mesmo estímulo a resposta de um tipo é invariável, visto que o distintivo de classe é insusceptível de variação individual...” (SARAIVA, 1981 : 95).

Das afirmativas do autor se infere que, na base de um teatro tipificado, está a negação do indivíduo no sentido que lhe trouxe a modernidade, como ser que possui um livre-arbítrio e que, por isso, pode decidir por si mesmo, pode escolher seu destino, a partir de decisões tomadas individualmente, independente da classe social a que pertence.

A unidade dramática se define pela inclusão dessa perspectiva do indivíduo no texto teatral. “*O drama é o problema em que o indivíduo se debate*” (SARAIVA, 1981 : 95). O dramático propõe uma situação na qual coloca à prova um indivíduo que tem que se haver para sair da situação dramática. Só pode fazê-lo recorrendo ao livre-arbítrio, isto é, à sua possibilidade de escolha pessoal.

Essa afirmação do indivíduo livre para suas escolhas é justamente o traço distintivo do homem moderno em relação ao homem medieval. O indivíduo moderno se faz homem pelo trabalho. Sua força de trabalho é a propriedade que possui em seu próprio corpo tornando-o igual a todos os outros homens e livre para escolher entre vender ou não, e a quem vender, sua força de trabalho (LOCKE, 1978 : 33-131). Nisso reside o fundamento do livre-arbítrio. Por isso, o indivíduo da modernidade se liberta das amarras de sua classe de nascimento podendo ascender a uma outra classe social pelo trabalho.

Ao contrário, na Idade Média, as classes sociais estão dadas a priori pelo direito hereditário da nobreza aos bens materiais, o que tornava impossível a passagem de uma classe para outra. De modo que, diferente do moderno, o homem medieval só tem existência dentro de sua classe social, por isso ele é representável pelo tipo. A sua imobilidade dentro do tipo não possibilita a criação de um núcleo dramático. “*O tipo é o hábito, a coisa feita, a condenação; é do indivíduo a parte já petrificada, exteriorizada. Um teatro de tipos exige, pois, ou uma síntese de que aqueles sejam elementos, ou um quadro, um arranjo externo,*

ou ainda uma narrativa” (SARAIVA, 1981 : 99). Neste caso, da *Farsa das Ciganas*, um quadro.

Esses fundamentos históricos parecem suficientes como explicativos da razão porque, apenas e somente junto com o surgimento do homem moderno, no bojo de sua construção, surge também um teatro marcado por uma unidade dramática, que nem poderia mesmo ser encontrada no teatro medieval, marcado pela existência do tipo.

Na farsa em questão, não são homens que se confrontam, mas dois tipos, ou seja, duas classes sociais que se tocam dentro de um quadro, no interior do qual movimentam-se: ciganos e a nobreza. A marcação inicial mostra a entrada de quatro ciganas que iniciam o monólogo que conduz a representação. Mas são os signos nas falas das personagens que revelam a presença da nobreza: *fidalgo, senhores cavalheiros, gente tão honrada, dama, mão cristalina, pele fina, nasceste em boa ventura*. Este conjunto de signos forma um campo semântico revelador de que o público ao qual se dirigem os ciganos é uma classe de elevado nível social. Já na didascália inicial Gil Vicente anuncia que “*a seguinte farça foi representada ao muito alto e poderoso Rei D. João, o (?) deste nome, em a sua cidade d’Èvora, era do Redemptor 1521*” (VICENTE, 1965 : 641).

A última fala de Cassandra, no primeiro bloco, compõe uma marcação implícita onde se anuncia a entrada de mais quatro ciganos. O autor reforça essa entrada pela marcação explícita, que segue.

De modo que se tem aí, por meio das marcações explícitas e implícitas, um quadro de tipos, numa relação que petrifica a cultura de cada classe. Essa petrificação, isto é, a perpetuação do tipo, se revela pelos signos que, ao longo do texto, vão compondo a cultura milenar dos ciganos, de esmolar e regatear favores aos mais abastados em troca de boa sorte e predições futuras: “*dadnuz limuzna*” “*dadme una camiza azucal colado*” “*dadme un tocado*”. Toda a farsa consiste em um rosário de pedidos de troca: “*trocará un rociu mio*”; desejos de boa sorte: “*Dioz te guarde linda flor*”; de predições futuras: “*buena ventura alharáz*”.

Finalmente, os signos que compõem o último discurso apontam para a crítica velada do autor à nobreza. Velada porque em tom galhofeiro dado pelo conjunto sógnico “*gente tan honrada*”, que se refere à honra, valor maior da nobreza, fazendo assim supor que, por uma questão de honra, a nobreza devesse ser mais generosa na retribuição aos ciganos. Essa, no entanto, “*no dais nada*”.

Assim, não obstante a crítica, a farsa abre-se e fecha-se, sem alterar os valores de classe já estabelecidos, como uma confirmação do já existente, sem nenhuma pretensão de mudança por meio de uma situação dramática, apenas um desfile de tipos, confirmando Saraiva (1981 : 101). Este afirma que Gil Vicente, quando põe no seu teatro um problema, esse é exterior às personagens e supõe, não um drama num sujeito, mas um jogo de tipos. De modo que o problema posto na *Farsa das Ciganas* supõe uma situação social de pobreza e abundância de duas classes, o que conduz à possibilidade de um texto teatral onde esta situação se revele. Isto, entretanto, não é colocado como um drama individual, mas como um problema social, isto é, posto fora do indivíduo, gerado pelo próprio contexto social, que atinge uma facção da sociedade, não podendo ser mudado. Nessa situação, “*os tipos permanecem fiéis a si próprios e as respostas aos estímulos sempre iguais*” (SARAIVA, 1981 : 107). Não se coloca a questão existencial do ser, de como ele pode buscar saídas individuais para o problema. Cada personagem é o que sempre foi no conjunto social, enquanto ciganos, perpetuando sua cultura.

No conjunto da farsa, o destino de cada classe social se revela pela escolha dos signos, pelo comportamento das personagens, que não intervêm no seu destino individual, permanecendo à margem, incapazes de o viverem de forma consciente. É como se a relação desigual presente na farsa fosse uma relação natural e não construída socialmente, passível, portanto, de mudança.

3. O TEATRO DE CALDERON DE LA BARCA

Em relação ao teatro de Calderon, Saraiva inicia bem sua análise ao negar a idéia de progresso que faria supor seu teatro inferior ao de Shakespeare, que é chamado ao texto para referenciar o moderno. De fato, não é essa a questão. Existe entre os dois teatros uma diferença de natureza qualitativa e não uma diferença de grau, onde um possua grau superior ao do outro.

No entanto, a análise de Saraiva revela incoerência quando, prosseguindo o texto – p.146-147 – supõe, ele mesmo, “*a evolução do teatro*”, a “*marcha da análise*” e que “*o símbolo foi ultrapassado quando se encontrou outro símbolo mais perfeito*”. Aqui retorna Saraiva ao ideário positivista que faz supor formas menos e mais desenvolvidas, e isto inviabiliza historicamente sua análise.

Os dois teatros são expressões de duas culturas diferentes e expressam diferentes concepções de homem e de mundo.

O teatro calderoniano, de construção ontológica, é vigoroso, no sentido de que esse autor consegue, na representação e no texto, reconstituir simbolicamente a síntese do mundo cristão, caminho percorrido na Teologia por São Tomás de Aquino. Em Calderon está presente o mesmo vigor tomista. Em pleno movimento da Contra-Reforma, a vertente sacramental de seu teatro representa poderoso instrumento de combate às idéias da Reforma, quando e porque reafirma as verdades cristãs, na perspectiva da Igreja Católica. É essa vertente do teatro de Calderon que se pretende aqui discutir, mais especificamente, “*O grande teatro do mundo*”.

O esforço da Contra-Reforma é conter a explosão das paixões com que a burguesia signatária da Reforma edifica seus novos valores. Aquele esforço se realiza por meio da afirmação de um conjunto de valores cristãos presentes nos autos sacramentais de Calderon de La Barca.

Por isso, julga-se improcedente o entendimento de Saraiva acerca da natureza alegórica daqueles autos como sendo “*um símbolo*”

morto, feito carcaça, ultrapassado pela realidade (...) qualquer coisa que deixou de se ajustar à realidade, de se colar e confundir com ela” (SARAIVA, 1981 : 149). É de se perguntar de qual realidade está falando Saraiva.

Calderon se inscreve na realidade de uma Espanha opulenta e poderosa que mantém e cultua um conjunto de valores já estabelecidos por toda uma tradição da Igreja e da nobreza, da qual Calderon, através do caráter pedagógico de seu teatro, é porta-voz. É, portanto, das necessidades colocadas por esta e não por outra realidade que Calderon retira os elementos necessários à construção dos seus autos.

Por isso esses autos “*põem em cena uma determinada doutrina sobre o homem*” (SARAIVA, 1981 : 145). Com o que não se pode concordar é que essa doutrina “*não tem nada que ver com a observação do próprio Homem*” (SARAIVA, 1981 : 145). Novamente se pergunta que homem é esse que serve de “modelo” para a análise de Saraiva? Uma abstração? O indivíduo da modernidade? Só uma análise a-histórica, de base estruturalista poderia abstrair um “modelo” de homem e fazer inferências com base nesse modelo. Isto sim é desconectar o homem da sua realidade.

O homem calderoniano é de natureza diversa do homem shakesperiano, considerando a historicidade do conceito.

Se Calderon é porta-voz da Espanha do século XVII, Shakespeare é expressão da Inglaterra em um momento em que a superação do trabalho artesanal já começa por em construção o indivíduo, isto é, o homem que realiza trabalho por meio de operações mais individuais e isoladas. Essa concepção burguesa difere daquela do artesão medieval que no processo do trabalho artesanal encontrava sua unidade. O trabalho artesanal é familiar. A Igreja e a Corte encontram sua unidade no coletivo, enquanto o universo burguês é dado pelo indivíduo.

Parece então um equívoco de Saraiva dizer que “*há em Calderon uma tendência para imobilizar, fossilizar, suprimir o homem*” (SARAIVA, 1981 : 143). A menos que este autor esteja se referindo ao homem/indivíduo e, se assim for, estará Saraiva pecando contra a

história por pretender que na realidade de uma Espanha cristã do século XVII seja possível alguma formulação sobre o indivíduo burguês.

Ao contrário, o homem delineado por Calderon encontra sua medida exata na Espanha do séc. XVII, onde seu teatro mergulha. Se é verdade que a construção do mundo, como um grande teatro obedece a um sentido teológico, por outro lado, a questão do livre-arbítrio se põe, igualmente, como uma possibilidade de escolha entre o bem e o mal.

N' *O grande teatro do mundo*, o horizonte teológico está dado pela autoria do mundo por Deus. Ele é o Autor, não mais, porém, como está em São Tomás de Aquino, onde a Igreja detém para si a responsabilidade de pensar e decidir sobre os homens, cabendo a estes apenas ter fé nas verdades teológicas e cumpri-las.

Nesse grande teatro do mundo, um conjunto de campos semânticos possibilita a leitura do confronto entre duas civilizações, a cristã medieval e a moderna: no diálogo entre o Autor e o mundo criado, que abre a peça, fica evidente que há uma distribuição dos papéis de cada elemento no mundo, “*como parte obedencial (...) a cujo acento obedece todo*” que “*solamente executa lo que ordenas*” (CALDERON, 1969 : 204).

Estes signos são denotativos do espírito teológico onde a obediência a Deus é fator determinante da humanização. O homem cristão é obediente a Deus. Toda a réplica das personagens/Mundo constitui um campo semântico construtivo da concepção teológica de homem e do mundo, onde os papéis de cada um, suas tarefas e seu lugar no mundo estão determinados a priori, “*porque aqui todos quisieram repartir estes papeles*” por Deus, cabendo ao homem obedientemente cumpri-los (CALDERON, 1969 : 204-207).

Por outro lado, o novo campo semântico que se abre à p.207 atesta que nesse momento da história já está posta em cena a questão do livre-arbítrio. O conjunto dos signos mostra que os homens questionam seus papéis de uma forma extremamente reveladora do combate que trava a Reforma e a Contra-Reforma acerca do homem obediente a Deus e o homem do livre-arbítrio. “*Yo se que si para ser hombre eleccion tuviera, ninguno el papel quisiera, del sentir e padecer: todos quisieram*

haver el de mandar e reagir” (CALDERON, 1969 : 207). Está aqui exposto o desejo de liberdade de decisão do homem, sobre sua própria vida, ou seja, a existência real da possibilidade do livre-arbítrio.

Em seguida, vem a réplica, lembrando ao homem que tal liberdade não consiste senão em uma representação, “*aquelho (decidir o próprio destino) es representar aunque piense que es vivir*” porque dentro dos preceitos teológicos a verdadeira vida se coloca além da morte.

Prossegue o diálogo entre o Autor e suas criaturas, à p.209, onde um novo conjunto de signos representativos da concepção cristã de mundo recoloca a questão, agora do ponto de vista do Autor para quem o livre-arbítrio traz o risco do erro. À pergunta do Pobre: “*Y se acaso los sentidos talvez se miran perdidos?*” responde o Autor com sua Lei, isto é, a lei de Deus, cuja obediência permitirá que os homens, não errando, não se afastem do seu Criador: “*... para emendar al que errare e ensinar al que ijunare com el apunto a mi ley: ella a todos os dirá lo que habeis de hacer...*” (CALDERON, 1969 : 209).

Estes elementos parecem suficientes para entender porque o teatro de Calderon fica a meio caminho da unidade dramática apontada por Saraiva no texto shakesperiano. Como já se afirmou anteriormente, esta é dada por um problema solucionável a partir da experiência individual, conduzida pela vontade e pela razão humana, conforme os princípios que fundamentam a modernidade: “*O estado de natureza tem uma lei de natureza para governá-lo, que a todos obriga; e a razão que é essa lei, ensina a todos os homens...*” (LOCKE, 1978 : 37). E a Teologia não lida com essas questões, dessa forma. Portanto, um teatro de base teológica também não lidará.

A experiência já é fruto da ciência demonstrável, experimentável, construída pela burguesia moderna. O homem moderno é um ser signatário da ciência.

Justamente para fazer a contraposição a isto, surge a Contra-Reforma contrariando a afirmativa de Saraiva, de conter esse teatro “*a violentação da experiência por agentes exteriores a ela, de natureza sobrenatural e o pouco à vontade de Calderón no teatro propriamen-*

te dramático” (LOCKE, 1978 : 156). Ora, esse teatro foi erigido na Espanha, em um século onde a natureza da experiência humana não contraria os princípios cristãos. Bem por isso e só por isso o teatro de Calderon pôde desenvolver-se livremente nesse país. O livre-arbítrio, a esse tempo, ainda não é uma realidade para o povo espanhol. Dele, o autor apreende os ecos e se antecipa com seu teatro pedagógico. Calderón não está pouco à vontade no teatro dramático porque, na verdade, a Espanha de seu tempo ainda não criara as condições materiais capazes de engendrar um núcleo dramático na obra teatral. O que ele podia fazer e o fez, até pela natureza pedagógica do seu teatro, foi acenar com livre arbítrio e colocar perante esta questão o pensamento da Igreja.

Concluindo, as duas peças selecionadas revelam a ausência de um núcleo dramático no sentido moderno desse conceito. Em Gil Vicente, de forma bastante contundente, dada a tipificação que conduz o desenvolvimento das cenas. Em Calderon, em vista do tempo histórico e da cultura onde mergulha, de forma menos contundente, já acenando para a modernidade.

Só um método que conceitua o movimento da história como resultado do esforço humano em dar respostas às necessidades de seu tempo poderia dar conta de explicar o confronto entre duas civilizações, a medieval e a moderna, que está na base do teatro Calderoniano.

Se a *Farsa das Ciganas* dá a medida, em Gil Vicente, da estratificação das classes sociais na Idade Média, o *Grande Teatro do Mundo* traz a baila todo o esforço da Igreja em contrapor-se às forças burguesas em decurso, na história. O vigor desse teatro, a grandiloqüência de sua linguagem, a beleza das suas imagens e a convicção de seus preceitos mostra o quanto foi difícil para a burguesia estabelecer seus valores dentro do complexo das forças sociais sustentadas pelos princípios cristãos. Calderon não só nos apresenta um teatro majestoso como, através dele, nos possibilita uma compreensão nítida do quão acirrado foi o combate entre as forças da Igreja Feudal e o seu contrário, a burguesia.

Daí a discordância com Saraiva. O teatro shakesperiano, por mais expressivo de uma época e vigoroso que seja, não serve de

parâmetro para análise dos autos sacramentais de Calderon. O sentido deste teatro deve ser buscado nas condições materiais de sua produção e aí sim, nele encontrar-se-á sua grandeza e sua razão histórica de ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas I – Dramas*. Madri : Aguilar, 1969.

LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo*. 2. ed. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

MOISES, Massaud. *A literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo : Cultrix, 1966.

SARAIVA, Antonio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa : Livraria Bertrand, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. 2. ed. Madri : Cátedra/Universidad de Murcia, 1993.

VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto : Lello & Irmão Editores, 1965.