

# O ESPAÇO CÊNICO NOS DRAMAS MITOLÓGICOS DE CALDERÓN DE LA BARCA

Autora: Eliane Maria Thiengo Demoraes

Orientador: Walder de Sousa

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo iniciar a elaboração do pensamento sobre o tema que norteia a pesquisa doutoral. Desta forma, o espaço cênico começa a se delinear em alguns dramas mitológicos de Pedro Calderón de la Barca onde encontramos a personagem Vênus. Para tanto, tomamos como base teórica nomes como Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Michel Corvin, José Lara Garrido entre outros.

**Palavras chave:** Espaço cênico, Teatro áureo, Mitologia.

A inspiração para este tema, o espaço cênico, surgiu da leitura de uma conferência pronunciada por José Ortega y Gasset (2007), em Madrid, em Maio de 1946, publicada na *Revista Nacional de Educación*, hoje adaptada em livro. Nela, o autor propõe uma resposta à questão sobre o que é o espaço do teatro. Propõe uma definição básica para teatro, aclarando que teatro “é um edifício que tem uma forma interior orgânica constituída por dois órgãos –sala e cenário– dispostos para servir a duas funções opostas, mas conexas: o ver e o fazer ver” (GASSET, 2007: 34). Tal definição se aprofunda a medida que suas idéias se alargam.

Em seu estudo, Ortega y Gasset aponta a dualidade do teatro a partir do aspecto físico, a sala e o cenário; até chegar a outros níveis como o público e os atores; o ver e o ser visto, todos marcados pelo jogo de oposições onde funciona um elemento em relação direta com o outro (GASSET, 2007: 32). É interessante observar como estruturou seu pensamento sobre o tema até chegar ao espaço mesmo da cena, ou seja, o cenário.

Mais adiante, afirma que no cenário “encontramos, pois, coisas – as declarações – e pessoas – os atores – que têm o dom da transparência. Através delas, como através do cristal, transparecem outras coisas” (GASSET, 2007: 39).

Outra possibilidade de pensarmos o teatro é pelo aspecto semiótico, Anne Ubersfeld (UBERSFELD, 1993: 110) diz que a questão do espaço teatral aparece como sendo

[...]el lugar mismo de la *mimesis* en que, construído con los elementos del texto, deberá afirmarse al mismo tiempo como figura(ción) de algo en el mundo [...] el espacio escénico es el lugar propio de la teatralidad concreta, entendiendo por ello la actividad que construye la representación.

Ponto que está em conformidade com a ideia de Michel Corvin (1976) (publicada em *Teoría del teatro*, livro compilado por M. C. Bobes Naves, 1997) no artigo “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, (CORVIN, 1976: 203) onde esclarece que o espaço teatral em “su dimensión virtual” permite que o espectador, desde a provocação da cena, proposta pela palavra ou pelo gesto, evoque outros espaços que qualifica como *funcionales* uma vez que facilita “la comprensión de la acción” (CORVIN, 1976: 204). Aponta que “el espacio es la apoyatura o circunstancia que hace posible la relación de los personajes entre sí, y de los personajes con el exterior” (CORVIN, 1976: 205).

Oferece o pesquisador uma definição para teatro, dizendo que “es un arte de la conducta” y “del lenguaje” (CORVIN, 1976: 204), pois, por meio da palavra e/ou do gesto o teatro pode abarcar não só um espaço exterior, mas também um espaço psicológico no espectador que recupera tal memória (CORVIN, 1976: 204), ampliando, desta forma, o espaço cênico porque “el efecto de lo real es es el producto de una doble fabulación” (CORVIN, 1976: 203), compreendendo fabulação como o diálogo que se estabelece com o espectador. O espaço virtual, assim como o espaço onírico funcionam como continuação do espaço físico, ou seja, como espaços da representação.

A semióloga Ubersfeld (1993) evidencia que o que se reproduz no teatro são as estruturas espaciais que não definem tanto as imagens do mundo concreto, mas sim, as imagens que os homens tem das relações espaciais na sociedade na qual vivem e os conflitos daí gerados (UBERSFELD, 1993). Acrescenta que o

...que se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales.

Afirma que no teatro reproduzimos as idéias que fazemos ou temos do mundo “real” (UBERSFELD, 1993: 111). Tal afirmativa nos levou a questão do espaço, o jardim e/ou bosque, usado por Calderón, para a representação de Vênus.

O jogo de significantes era trabalhado através da dramatização que ultrapassava a barreira do simples entretenimento transformando-se em jogo nos dramas para as festas ocasionais; as primeiras apresentações eram feitas para a Corte e, depois a Companhia Teatral seguia apresentando a obra para o público em geral por mais de trinta dias em praças públicas, causando grande impacto, comprovado com o grande êxito do teatro comercial *los corrales*, que adquiriu

característica profissional, organização econômica e regulamentação administrativa (BORQUE, 1983: 29).

Observamos que o teatro barroco espanhol propõe o jogo do metateatro, considerado por Lionel Abel como marginal da ação central, colocando-se de outra forma, como desdobramento do espaço cênico, aspecto que favorece a cena, ou seja, favorece a possibilidade de jogo de cena porque cria novos espaços, fundindo o real com o ilusório, o sonho. Como um estado de sono desperto, o sonho se revela no universo barroco pela metáfora, pelos fortes contrastes e, também, pela decoração cênica (ABEL, 1968: 87). Esta idéia nos remete ao conceito de parábola porque permite o deslocamento lateral, a mudança no espaço cênico alterando o olhar como espaço aberto, o desvio, a surpresa que revela a singularidade da criação, gerando a opção, o jogo, proposta do teatro. Assim, o sonho se transforma em um recurso dramático, metafórico.

Para tanto, buscamos algumas obras, entre os dramas mitológicos, nas que Calderón põe Venus como personagem: *Amado y aborrecido*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *Fieras afemina amor* y *La púrpura de la rosa*. Em todas a ação se apresenta em um jardim ou em um bosque.

Assim, podemos ampliar nossa idéia sobre o espaço, pois, a expressão “un mundo concreto” mencionado na citação, nos leva à subjetividade do tema. Diante de uma cena cada um de nós pode ampliá-la ou reduzi-la, delimitando a cena de acordo com a experiência e com o conhecimento que temos do mundo no qual vivemos.

Dessa forma, o espaço ou lugar cênico, a área de jogo, lugar de cerimônia que é, tomado como, simultaneamente, o lugar onde se representam as transposições de uma poética textual e, ainda, as condições concretas da vida dos homens, nos leva a pensar na forma que Calderón utilizou o jardim e/ou bosque, pois, sugere que o utilizou como lugar de confidências, favorável, portanto, ao amor, isto é, o *locus amenus* “que nos remete para a descrição da natureza” y, também, ao “paraíso cristão” de acordo com Susana Alves. O jardim como o confidente mesmo de amores, como o espaço onde uma dama vive e sonha e que podemos tomar como paradigma de sua beleza como revelado em Lara Garrido (1983: 947).

O espaço cênico como conjunto de signos espacializados que designam uma figura como figura é, ao mesmo tempo, a forma que toma o espaço e o símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido. Tal proposição se confirma em Morris quando precisa que um signo icônico é “signo semelhante por alguns aspectos que denota” (*apud* UBERSFELD, 1993: 115).

Devemos levar em consideração que o tema do jardim fazia parte de um projeto arquitetônico do governo de Felipe IV. Calderón era o dramaturgo oficial de uma corte extremamente cristã em que o rei se orgulhava porque havia construído um reino no qual a capital era “un teatro-jardín para el disfrute y el amor” como prova de sua magnificência e poder, aponta J. A. Ramírez (1981: 184-190). Calderón aproveitando-se deste princípio deu aos jardins um significado mais amplo em suas obras.

Suponhamos que foi, para Calderón, intencional e necessário, colocar Vênus, a deusa do amor na Mitologia Romana, em um jardim, que era seu lugar original nas antigas fábulas como a deusa dos pomares, de acordo com Harvey, Paul, no el *Diccionario Oxford de Literatura Clássica* – Grega e latina. 1998, seguindo uma das versões já bem conhecida por toda a gente, pois sabemos que, por exemplo, as *Methamorfosis* de Ovídio era um livro considerado como leitura obrigatória ao povo para decifrar as alusões aos mitos que até a sociedade levavam a cabo os artistas plásticos e literários da época e, inclusive porque o jardim ampliava o espaço cênico, mesclando realidade e ficção e além disto, punha em evidencia a estreita relação entre a corte e o teatro, razão pela qual o jardim passa a ser uma constante no teatro de corte.

O dramaturgo consultava também os livros de Juan Perez de Moya (1977: 35-36). originalmente publicado em Madrid, 1585 que esclarece as varias orígens da deusa: a primeira referida por Túlío e que “dicen ser hija de Cielo y del Día, que fué honrada en Elis, ciudad de Peloponeso, en Grecia, y a ésta llamaron Venus la grande.” A segunda, filha também de Celio, nascida sem mãe, foi referenciada por Ovídio em seu livro 4º das *Methamorfosis*.

Pérez de Moya indica outra Vênus que tem sua origem nas espumas do mar junto ao sangue de seu pai porque Saturno lhe cortou as genitálias e por esta razão pode conversar com Neptuno.

Na primeira jornada de *Amado y aborrecido*, temos a confirmação desta versão na réplica de Diana em resposta a Lidoro, um galã, quando pede piedade as deusas:

(*Dentro*) Lid.\_ ¡Piedad, Diana!

(*Id.*) Diana. \_

A mí siempre

me fue contraria la espuma,

que es de la deidad Venus

primer patria, primer cuna (BARCA, 1987: 1688.2).

Em *La fiera, el rayo y la piedra*, o mesmo acontece, na cena três da primeira jornada o coro de Sirenas diz:

Sirenas \_ La hija de la espuma  
madre es del fuego;  
brame el mar, gima el aire  
de envidia y celos (BARCA, 1987: 1594.1).

A terceira Vênus, apontada por Pérez de Moya, era filha de Iúpter com Dión, e “esta es la que fué dada por mujer a Vulcano y la que amó a Marte”. Em algumas versões aparece como filha de Saturno, em outras como filha de Baco. Aponta, ainda, que Platão apresenta só duas Vênus e dois Cupidos. Tal fato põe em evidência as muitas versões das fábulas.

O tema mitológico se mostra ao público com caráter didático, bastante divulgado na Europa em geral; na Espanha só estava permitida a arte pagã quando ajustada ao modelo da “moral oficial”. Além de seu sentido literal deveriam moldarse “a un sentido moral aplicable a las relaciones con el prójimo” e, apresentavam “un sentido psicológico para el buen gobierno de sí mismo, un sentido anagógico referente a las obligaciones para con Dios” (GÁLLEGO, 1996: 79).

Calderón, intérprete cristão do mito clássico, reconhece a importância e amplitude do conhecimento mitológico, ou seja, pagão. Impossível seria apagar esta tradição que se perpetua por meio das artes, pois suas histórias e imagens, se encontram em todo canto e aparece representada durante o Renascimento e no Barroco.

No primeiro ato de *Amado y aborrecido*, a didascália explícita inicial indica que a ação se dá em um [*Bosque que rodea un castillo próximo al mar*] (BARCA, 1987: 1682).

Em *La fiera, el rayo y la piedra*, outra vez a didascalia inicial indica na primeira, cena sete: *Vanse los tres y vuelven a salir por partes diferentes Pigmalión, Iris y Céfito; cubrese el mar y descubrese el bosque* (BARCA, 1987: 1596.1).

Em *Fieras afemina amor*, podemos ler na didascália explícita: *La escena en un ameno bosque, en cuya frondosa variedad, ya de vestidos troncos, y ya de desnudas peñas, empezó su primera jornada la comedia* (BARCA, 1987: 2025.1).

Da mesma forma, em *La púrpura de la rosa* encontramos na primeira indicação da obra em jornada única: [*El teatro será de bosque*] (BARCA, 1987: 1766).

Diante do exposto, percebemos e podemos confirmar, reiterando a idéia de que pelo fato de ser Calderón o dramaturgo oficial e sua obra elaborada para a representação na corte de Felipe IV, homem que junto ao conde duque de Olivares possibilitou y fomentou a criação de um teatro em que beleza e riqueza caminham juntas sem perder o objetivo da “moral oficial”.

Utilizamos, como forma de contextualização, a teoria da História, da Literatura, a Semiótica e, claro, a teoria do Teatro.

Assim, ao lermos as obras de cunho mitológico, de Calderón, nos pensamos capazes de nos ater não somente ao caráter propagandístico da fé católica que os textos trazem, mas de perceber a riqueza de recursos que oferece para ‘*la puesta en escena*’ e de traçarmos paralelos com outras manifestações artísticas, pois, os temas propostos por Calderón foram retomados por vários pintores, fato que afirma a riqueza da obra do dramaturgo que pinta cenas através de signos verbais e o paralelo que nos possibilita.

A obra de Calderón nos permite tecer fios condutores que podem nos levar a relacionar não só o teatro com a pintura, como também, resgatar os signos de toda uma cultura. Signos que, na obra de teatro, mostram-se através das didascálias (implícitas e explícitas) e, em se tratando de pintura, através do jogo de cores, contrastes, sombras, movimentos que dão forma à cena teatral posta em relevo.

Podemos apontar a espetacularidade deste teatro, como prova concreta de sua importância e grandiosidade, reavivando em nossa memória a época, século XVII e os recursos utilizados.

### **Referências bibliográficas**

ABEL, Lionel. *Metateatro. Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ALVES, Susana. *E-Dicionário de termos Literários Carlos Ceia*. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/locus\\_amoenus.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/locus_amoenus.htm)>. Acesso em: 29.10.07 19:28h.

BARCA, Pedro Calderón de La. *Obras Completas. Dramas*. Tomo II. Recopilación, Prólogo y notas por Angel Balbuena Briones. Madrid: Aguilar 2ª ed, 1987.

BORQUE, José María Diez. *Calderón de la Barca – Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus, 1983.

CORVIN, Michel. 1976. “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”. In: BOBES NAVES, M. C. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997: 201-228.

GALLEGO, Julian. *Visión y símbolo en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1996.

GARRIDO, José Lara. 1983. “Texto y espacio escénico: El motivo del jardín en el teatro de Calderón”. In: *CALDERÓN: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro Madrid*, 8 -13 de junio de 1981. Tomo II. Anejos de la Revista *Segismundo*, Madrid.

GASSET, José Ortega y. *A idéia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva 2<sup>a</sup> ed, 2007.

MOYA, Juan Perez de. *Filosofía Secreta*. Tomos I e II. Barcelona: Glosa, 1977.

RAMÍREZ, J. A.. *Arquitectura y utopia*. Málaga, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.