

POLÍTICA, RELIGIÃO E GÊNERO: Ensaio sobre a construção das relações de gênero em *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca

POLITICS, RELIGION AND GENDER: Essay on the construction of gender relations in *La cisma de Inglaterra* of Calderón de la Barca

Matheus Vargas de Souza

matheussagrav@gmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo:

Este artigo tem por objetivo propor uma leitura da peça *La cisma de Inglaterra*, de Pedro Calderón de la Barca, com o olhar voltado para os estudos de gênero. Através de uma leitura minuciosa do texto de Calderón e com o apoio teórico de Joan Scott e Judith Butler, esperamos ao final do artigo demonstrar que a tragédia do *Siglo de Oro* espanhol apresenta um projeto claro de enaltecimento do reino espanhol e da fé católica tendo nas construções das relações de gênero e dos ideais de mulher boa e mulher má uma ferramenta indispensável. Procuramos demonstrar também que, como parte do processo de criação de ficções culturais, dentro do raciocínio de Butler, Calderón elabora barreiras limitadoras do gênero para a sociedade espanhola do século XVII.

Palavras-chave: Calderón de la Barca, Gênero, Teatro.

Abstract:

This article proposes a reading of the play *La cisma de Inglaterra*, of Pedro Calderón de la Barca, paying attention to the studies about gender. Throughout a meticulous reading of the text of Calderón and with the theoretical guidance of Joan Scott and Judith Butler, we hope to show that the tragedy of the spanish *Siglo de Oro* offer a clear project of lauding the spanish empire and the catholic faith, having the gender relation constructions and the ideals of good and bad women the tool it needs. We too look for to demonstrate that as part of the process of creation of cultural fictions (we uses the thinking of Butler), Calderón elaborates limiting boundaries of gender for the spanish society of XVIIth century.

Keywords: Calderón de la Barca, Gender, Theatre.

Introdução

Nascido no ano de 1600, Pedro Calderón de la Barca é um dos grandes nomes do teatro barroco e possui diversas obras com temas dos mais variados. É em uma dessas tantas obras, no entanto, que encontramos Calderón contando a história à sua maneira, dramatizando eventos já distantes no tempo e marcando com as mãos de um espanhol católico do século XVII suas impressões a respeito do rei Henrique VIII e sua vida. Referimo-nos aqui à tragédia *La cisma de*

Inglaterra, que narra como o rei inglês decide desfazer seu casamento para casar-se novamente, desta vez com Ana Bolena.

Há discussões a respeito da data de publicação desta peça, que variam entre 1639 e 1651, havendo ainda uma aproximação que considera entre 1649 e 1650. A peça é, contudo, da primeira metade do século XVII. Para além disso, as impressões iniciais que podemos ter aqui são as seguintes: 1- Calderón escreveu este drama muito tempo depois de Henrique VIII ter morrido, ou mesmo a própria Elisabeth I; 2- O fato de haver uma dramatização desse tipo indica algum interesse com essa história, em particular, ou seja, alguma mensagem relacionada ao enredo que possibilitou uma encenação desse tipo já em finais da primeira metade do século seguinte aos eventos dos anos 1520-30, ou em outras palavras, há uma razão para os eventos do século XVI serem dramatizados no século XVII, no lugar em que foram dramatizados (Espanha) e por quem (Calderón de la Barca). Para além desses pontos há neste drama, em particular, duas personagens relacionadas à figura do rei e diretamente ligadas com o enredo da trama que são a personificação da boa e da má mulher: Catarina de Aragão, esposa de Henrique VIII e Ana Bolena; duas personagens que, segundo uma primeira impressão são opostas exatamente por sua atribuição no drama: uma com o status de esposa fiel e a outra com intenções a roubá-lo; uma respeitando o sacramento do matrimônio e outra desejando rompê-lo sem pudor. Esperamos, com uma análise mais detalhada da obra, observar como o dramaturgo constrói em seu texto uma classificação de gênero através da elaboração de duas personagens femininas e de sua relação com personagens masculinas centrais como a de Henrique VIII e a do cardeal Thomas Wolsey, inserindo essa classificação de gênero em uma retórica própria da obra e no lugar de fala do dramaturgo.

Estrutura da peça

La cisma de Inglaterra é um drama dentre muitos do chamado *Siglo de Oro* espanhol. Com uma data de estreia um tanto incerta, mas seguramente pertencente à primeira metade do século XVII, seu texto trata essencialmente de uma romantização de acontecimentos internos da Inglaterra no século anterior: trata essencialmente do rompimento de Henrique VIII com Catarina de Aragão e sua tentativa de ter um casamento legítimo com Ana Bolena. Para termos uma ideia geral da trama seria interessante, contudo, começarmos com um detalhamento dos personagens.

Primeiramente temos Henrique VIII, rei da Inglaterra. O rei é introduzido na primeira cena da peça, em meio a um sonho. Neste sonho, Henrique vê uma bela mulher que surge à sua frente, enquanto ele se ocupava de escrever algo. Enquanto se distrai com o sonho, Henrique escreve com a mão direita e apaga o que escreveu com a mão esquerda. A mulher, vale ressaltar, já é a própria Ana Bolena, a quem o rei ainda não conhece. Henrique é acordado pela chegada do cardeal Wolsey e é neste momento que a construção da personagem do rei parece mais evidente. Com efeito, Henrique conta ao cardeal que vinha tendo um sonho (o qual descreve) e este o apresenta duas cartas chegadas para o rei, uma do papa e outra de Lutero. Henrique se convence de que foi tudo apenas um sonho e toma as cartas em mãos, até colocar sobre a cabeça uma e sob os pés a outra. Confiante de que a carta que está sobre sua cabeça é a da “*doctrina verdadera*” (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 416), ele se surpreende, no entanto, por ter posto sobre a cabeça a carta de Lutero.

A personagem de Henrique VIII é construída ao longo desta peça com este tipo de enredo: ele é um homem central na trama, que até certo ponto parece à mercê de um destino cruel, tentado a cometer o erro e capaz de se arrepender totalmente no fim, consumido pela culpa. Rubem Rocha Filho já havia mostrado como Calderón de la Barca elabora suas peças a partir desses extremos que atingem, corrompem e corroem suas personagens centrais: “Ao pintar seu mundo dramático como um campo de luta em que anjos e demônios se guerreiam para a vitória sobre o homem pecador, Calderón não se detém no homem e sim nas forças maciças que o elevam ou o rebaixam” (ROCHA FILHO, 1986, p. 61).

Há portanto uma presença de forças exteriores ao indivíduo central que o moldam, manipulam, deterioram ou elevam, nas obras de Calderón. Ideia que Juan Escudero desenvolveu de maneira mais ampla, percebendo para além dessa disputa de forças exteriores, o quanto o indivíduo central também gera impactos sobre o restante dos personagens a partir, portanto, de uma espécie de complementaridade:

Calderón suele organizar rigurosamente la trama de sus tragedias y las relaciones de sus personajes en torno a uno que destaca sobre el conjunto, de mayor presencia en escena y sustento de la tragicidad. Así ocurre con Segismundo en *La Vida es sueño*, con Herodes en *El mayor monstruo del mundo*, con Cipriano en *El mágico prodigioso*, o Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*. Dicha focalización, permítanme la palabra, hacia un único personaje se comprende desde la intención del dramaturgo de ordenar hasta lo artificioso una estructura dramática equilibrada y simétrica, donde las vicisitudes del individuo tienen consecuencias finales sobre la colectividad. En el caso de *La cisma de Inglaterra* es obvio

que la figura central es Enrique VIII, y que sobre él y no sobre el tema de la reforma inglesa construye Calderón su tragedia. (ESCUADERO, 1999, p. 483).

O próximo a compreendermos está dentro desta lógica, certamente por representar uma das forças antagônicas: o cardeal Thomas Wolsey. Ao ser enfrentado por Catarina em dado momento ao qual retornaremos, o cardeal relata uma profecia, feita em sua juventude, de que uma mulher viria a ser sua ruína (ele que nascera pobre e era agora o vaidoso cardeal da Inglaterra). É a partir desse ponto que o cardeal decide intervir no casamento do rei, imaginando que a mulher em questão seria a rainha, que teria poder suficiente para lhe criar problemas. Ele então vai a Ana Bolena para incentivá-la a seduzir o rei. Quanto a Catarina, é conveniente demonstrar que a rainha, desde o princípio da peça, é descrita pelo próprio Henrique VIII como *“la más hermosa / y más católica Reina / que tuvieron los ingleses [...] hija la más santa y bella / de los Católicos Reyes / nuevos soles de la tierra”* (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 412-413). É por ter sido impedida de ver o marido pelo cardeal a, quem chama de vaidoso, que Catarina se volta contra Wolsey. Ao fim da peça, contudo, a rainha perdoa Wolsey por destruir seu casamento (ao se apiedar de seu triste fim, o qual ainda comentaremos) e o cardeal a reconhece como uma benfeitora: *“[...] Repara / si es cosa clara, / pues Bolena me destierra / y Catalina me ampara”* (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 499).

Chegou o momento, portanto, de definir essencialmente a personagem de Ana Bolena. Surge primeiramente no sonho premonitório de Henrique VIII. Em seguida é comentada por um embaixador francês com quem já havia se envolvido previamente e tem sua figura associada a Lutero. Depois se torna aliada do cardeal Wolsey para desposar o rei. Seduz o rei e impõe que se casem para que possam se envolver sexualmente. Torna-se rainha. Destroi os planos do cardeal, voltando-se contra ele e tomando todo o poder de influência sobre o rei para si mesma. E no fim de tudo é descoberta como manipuladora e vil pelo próprio rei, que a manda matar, arrependido do que fez a Catarina e culpado por sua morte na prisão. A figura de Ana Bolena é a força motriz mais poderosa na trama, mais destrutiva inclusive que a ignição proporcionada pelo cardeal. Ela influenciou o rei até os últimos momentos e sua morte está localizada no desfecho da trama especialmente porque enquanto a influência de Ana Bolena fosse possível, Henrique VIII não teria seu momento de arrependimento catártico. A trama construída por Calderón de la Barca depende

de Ana Bolena nesse sentido e agora que o quadro geral da tragédia está colocado, podemos iniciar nossa reflexão, tendo em vista contudo o funcionamento da obra de Calderón de la Barca.

Há a personagem central, há forças antagônicas que se lançam contra essa personagem e o que ocorre é que por um lado as forças geram um impacto sobre a personagem e esse impacto reverbera através das ações da personagem central por sobre todo o restante das personagens; mesmo quando o impacto maior deixa de ser o de uma das forças e passa a ser o de outra. E uma vez que a força X, personificada pelas personagens A, tem maior poder sobre a personagem principal, as personagens B, personificando a força Y, sofrem com as ações da personagem central. Dito de outro modo, a influência pecadora (força X) gerada por Ana Bolena e por Thomas Wolsey (personagens A) gera efeito negativo sobre Catarina de Aragão e sua filha (personagem B), que personificam a moral, a piedade, o temor a uma fé católica, tratada pelo texto como legítima, (força Y). O oposto passa a ocorrer no final, apenas com a exceção do cardeal, traído por Ana Bolena e figurando de certa forma como personagem A, gradualmente, até sua aparição final como prisioneiro redimido e perdoado por Catarina de Aragão.

Construção de Gênero em *La cisma de Inglaterra*

Compreendida a estrutura da peça e sua dinâmica, cabe agora localizarmos onde se enquadra a categoria de gênero em nosso trabalho. Devemos dizer de antemão que a construção de uma classificação de gênero nesta obra de Calderón está envolvida com uma retórica que não se pretende exclusivamente voltada à influência negativa da mulher sobre o poder monárquico e sobre o homem em última análise: pretendemos propor que Calderón de la Barca utiliza a figura feminina dentro de uma argumentação a respeito da soberania espanhola em relação ao restante da Europa e uma crítica à Inglaterra Elisabetana.

O que está presente na obra são duas formas distintas de elaborar um discurso sobre as mulheres. A primeira delas diz respeito a uma condição natural da mulher como destrutiva e desvairada. Esta primeira maneira de pensar a mulher surge na obra a partir de personagens masculinas; são falas pontuais que evidenciam um discurso generalizante a respeito do caráter feminino. Já a segunda maneira de apresentar a mulher diz respeito essencialmente à construção de personagens como Catarina de Aragão, juntamente com sua filha, de um lado e Ana Bolena de outro. Nesse ponto o que é apresentado é uma dicotomia entre uma mulher piedosa e santa e

uma mulher pérfida, traiçoeira, que leva o homem à ruína. É visível, desta forma, a elaboração dessa dicotomia tomando como referencial a dicotomia entre Maria e Eva, tradicional desde a Idade Média (FERREIRA, 2012, p. 84-86, 96-99, 104-105; KLAPISCH-ZUBER, 2006, p. 149).

Pretendemos agora observar no texto de Calderón estas duas maneiras de caracterizar a mulher, levando em consideração a presença de ambas as formas no mesmo texto e procurando demonstrar como o texto apresenta estes dois pontos.

Natureza feminina

A ideia de uma malignidade feminina natural surge em dois momentos da trama, primeiramente de uma forma mais tímida e logo em seguida dito quase que explicitamente. O primeiro caso é a fatídica profecia que dizia que Wolsey teria sua ruína ligada a uma mulher. Isto surge exatamente quando o cardeal impede a rainha de ver seu marido, ainda antes de o cardeal se voltar contra Catarina. Ela se irrita com Wolsey e se demonstra insubordinada. Em seguida sai de cena. Observemos como Calderón escreve esta passagem:

¿Qué escuché? ¿Qué vi? ¿Que oí?
¡Que la Reina Catalina
piedosa a todos se inclina,
sólo airada para mí!
¡Que su corazón fiel
es (enojado, terrible)
para todos apacible,
para mí sólo cruel!
El ayo que me crió
me dijo que una mujer
mi destrucción ha de ser;
si en lo demás acertó
temerlo en esto también
es prevención acertada;
pues si no es tú, Reina airada,
¿quién puede atreverse? ¿Quién?
(DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 434).

O cardeal tem em seu destino uma mulher que virá a ser sua ruína e a existência desta profecia já é em si uma construção sutil de um gênero feminino capaz de arruinar, de causar o mal. Ainda assim, este trecho não é o mais evidente em se tratando desta construção de uma caracterização geral da mulher como universalmente pérfida.

O cardeal interpretou mal a profecia e ajudou Ana Bolena até o momento em que esta o traiu. Wolsey não soube interpretar o destino e enxergou erroneamente em Catarina um pecado que ela jamais cometeria, dado seu caráter santo; nem mesmo seu poder de rainha o arruinou, mas Ana Bolena, pouco tempo depois de rainha, se volta contra seu antigo aliado (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 486-488). Tendo porém percebido já o fato de ser uma mulher na profecia e não desconsiderando o fato de que isso é apenas uma das chaves do texto para o desenrolar da trama entre o cardeal, Catarina e Ana Bolena, há no terceiro ato uma passagem muito mais explícita sobre o caráter geral da mulher como danosa. Carlos, embaixador francês com quem Ana Bolena havia se relacionado e que vinha à Inglaterra para negociar casamento para o rei francês com a filha de Catarina de Aragão, inicia o terceiro ato relatando que o acordo de casamento foi deixado de lado graças à situação do rei inglês em seu matrimônio e que Ana Bolena já não o desejava, mas sim a Henrique VIII: *Bolena en tan breve tiempo / se mudó! Mas qué me espanta, / si son de mujer defectos?* (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 482).

“Defeitos de mulher” é a expressão utilizada. Com ela a personagem de Carlos se lamenta do quanto sofreu nos últimos tempos com a morte de seu pai, o quanto esperou em se encontrar com sua amada Ana e o quão surpreso e ferido ficou ao encontrar Ana casada com o rei da Inglaterra, coisas que ele diz nas cenas subsequentes. A mulher como aquela que tem o verdadeiro potencial de causar um dano; que descumpra suas promessas, que é instável e infiel, que não corresponde às expectativas do homem.

Por fim há uma passagem onde a própria Ana Bolena pronuncia algo do gênero com um sentido ampliado:

Carlos, perdona
si tu firme amor ofendo
cuando hoy aspirar pretendo
al lustre de una corona.
Mujer he sido en dejar
que me venza el interés;
séalo en mudar después,
y séalo en olvidar.
Que cuando lleguen a ver
que el interés me ha vencido
que he olvidado y he fingido,
todo cabe en ser mujer.
(DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 462).

A mulher, portanto, tem um caráter desvairado, que muda como o vento; ela também é mentirosa e se esquece de compromissos sérios e profundos, com um sentido mais amplo, quase com desapego ao que é certo e ao que é errado e, portanto, a algum tipo de moral. Além disso, ela causa dano, sofrimento aos homens. Ana Bolena, portanto, enquadra a si mesma em um caráter natural da mulher, a uma natureza feminina ligada à perfídia. Ana Bolena é inserida no discurso sobre a mulher prejudicial ao homem como mais uma dentre todas. O conteúdo do texto, no entanto, deixa transparecer que ela não é em si uma exceção, e sim alguém que segue seu instinto natural. Discutiremos melhor esta passagem ao final de nosso texto, mas destacamos desde já a violência que é imputar estas palavras, tão depreciativas à figura feminina, exatamente à boca de uma mulher; fazer uma mulher proclamar, ela mesma, as supostas torpezas femininas.

Mulher má/mulher boa

A dicotomia entre a mulher má e a mulher boa aparece, portanto, com a construção da personagem de Catarina de Aragão, uma vez que Ana Bolena é assimilada como uma mulher que segue seu impulso natural (o que não a exime de sua culpa, ao longo da peça, sobretudo quando o arrependimento de Henrique VIII culmina na execução de Ana, ordenada pelo próprio rei). É a partir de um esforço constante em santificar a imagem da rainha de ascendência espanhola que Calderón concebe a figura de Catarina, através de uma espécie de legitimidade. Catarina é a rainha que tem seu lugar de direito, de acordo com a dinâmica da fé católica e sua própria condição beata. As duas mulheres fundamentais da trama são desenvolvidas, portanto, de maneira relacional, seja pelo caráter de ambas posto em oposição, seja pelo efeito positivo ou negativo que causam ao rei Henrique VIII.

Aqui parece conveniente comentar que Calderón de la Barca não se propõe a compor um relato histórico e seu drama é desenvolvido com muito pouca vinculação a uma possível factualidade. Juan Manuel Escudero mostrou como Pedro Calderón teve acesso aos escritos de Pedro de Ribadeneyra sobre o cisma inglês e muito pouco se conectou a estes, sem levar em consideração qualquer espécie de tradição historiográfica, ainda que se trate aqui de um contexto de histórias eclesíásticas (ESCUADERO, 2000, p. 19). Calderón, que não perde sua conexão tão forte com a religião, ainda assim não se prende à factualidade possível em seu momento e produz um

texto imbuído de um discurso específico. Encontramos primeiras pistas disso quando buscamos uma reflexão a respeito do teatro da época, onde está inserido o trabalho de Calderón:

A tentativa de transformar o mundo em espetáculo pode ser vista como a tentativa de ampliar o espaço humano, no sentido de que a teatralização da vida multiplica a realidade. O 'espetacularizar' eleva a realidade a várias potências, desdobrando-a infinitamente [...] É este o quadro que explode no teatro do Século de Ouro espanhol. A realidade criada se superpõe à outra e se mistura a ela, perdendo-se novamente no infinito. [...] A Espanha acaba de sair de um período de glória para entrar em uma fase de decadência. [...] Assim, o espetacular é, além de uma autocelebração, uma tentativa de substituir uma realidade indesejada por uma aparência do que um dia foi realidade. (BALLALAI, 1994, p. 111-112).

Podemos perceber, portanto, que há na relação entre dramaturgos e seu lugar uma presença da dramatização daquilo que não foi a partir daquilo que foi. Isto se configura como uma primeira pista para entender o desprendimento de Calderón aos relatos de Pedro de Ribadeneyra para construir sua própria narrativa e seus próprios Henrique VIII, Catarina de Aragão, Thomas Wolsey e Ana Bolena¹. Juan Escudero ainda comenta como Calderón, ainda que tendo escrito poucas obras desse teor, lida com a história sem amarras, tendo em seus textos um norte específico que é sua própria retórica e a mensagem que transmite a partir de um discurso específico.

Calderón cultivó relativamente poco la escritura de este tipo de obra para encargo de nobles, pero sí abunda en la propaganda teológico-política de la Casa de Austria. [...] En el conjunto de la obra calderoniana se observa una gran libertad en el manejo de los dados 'verdaderos' (valga decir aceptados generalmente en el ámbito coetáneo del dramaturgo) que proporciona la historia, pero el sentido y manipulación (y del propio tema histórico) se multiplica en la obra de Calderón. (ESCUDERO, 2000, p. 18).

E ainda prossegue com o raciocínio um pouco mais adiante:

La fuente histórica no presenta en ningún momento el enfrentamiento entre Ana y Volseo, ni tampoco se desarrolla la emotiva escena del encuentro entre un Volseo caído en desgracia, y la repudiada reina Catalina. Un encuentro entre víctima y verdugo, donde se fortalece mas sí cabe la misericordia ejemplar de la reina, quien, situada moralmente

¹ Destacamos, a título de exemplo, a imprecisão comentada por Juan Escudero na caracterização de Ana Bolena, quando Calderón escolhe a ambição, e não a lascívia, como ponto central em suas ações (ESCUDERO, 2000, p. 33). O discurso de Calderón a respeito do gênero, desta forma, parece vir em segundo lugar, inclusive pelo papel fundamental de Wolsey em um primeiro momento. O gênero é aqui uma ponta de um tripé constituído também pelo argumento religioso e pelo argumento político, sendo as duas últimas pontas conectadas pelo gênero a partir da associação de Ana Bolena a Lutero, constantemente, e a conexão entre Catarina e a igreja católica como uma tradição vinda de sua família, reis da Espanha: "*hija la más santa y bella / de los Católicos Reyes / nuevos soles de la tierra*" (DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 413). Mais adiante, trataremos deste ponto.

en un plano superior al de Volseo, no sólo perdona a éste sino que le ayuda en su desgracia. (ESCUADERO, 2000, p. 29).

Aqui podemos retomar a reflexão sobre a dicotomia Ana Bolena/Catarina. Ana Bolena, já apresentada, é a figura da mulher que traz a ruína; que tem isso em sua essência, como uma característica natural. O que Calderón de la Barca faz é construir uma Catarina de Aragão que atenda a suas demandas, sendo estas:

1. Representar um mundo de acordo com a dinâmica teatral de sua época, portanto construindo uma realidade ideal.
2. Formar para Ana Bolena um ponto oposto que viesse a ser fundamental para o desfecho da trama
3. Localizar Catarina não apenas como rainha injustiçada e prejudicada por uma mulher vil, mas como uma descendente de nobreza espanhola, de raiz católica e oposta às reformas religiosas, a ser encenada em tempos de contrarreforma ou de reforma da igreja católica.

É com essas diretrizes que Calderón de la Barca produz a imagem da mulher boa, da mulher santa cruelmente injustiçada: Catarina é uma filha da Espanha, firme na fé católica e resignada a ponto de perdoar aquele que lhe causou todo o mal. Há ainda um detalhe fundamental ainda não mencionado neste trabalho: Catarina morre ao final da tragédia e Henrique VIII, arrependido de tudo, se dirige a sua filha com Catarina, através de um dos outros personagens, determinando que essa viria a ser a rainha legítima da Inglaterra. A “*infanta*” em questão é Maria I, posteriormente rainha da Inglaterra, rainha consorte da Espanha, por ter sido esposa de Filipe II e acima de tudo católica. Vejamos como Calderón elabora este trecho:

El cristianísimo Enrique,
a quien la corona inglesa,
con ser tan grande, le viene
a sus méritos pequeña,
para dar satisfacción
al vulgo, monstruo que piensa
que la Reina Catalina
no fue legítima Reina,
hoy a María, su hija,
Infanta y señora nuestra,
única heredera suya,
quiere jurarla Princesa.
(DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p. 513-514)

Ainda é dito que Henrique VIII, por estes termos, requer um juramento dos nobres ingleses de que amparam tal decisão: “*¿Así la obedecen todos?*”, pergunta; “*Sí, obedecemos*”, respondem

todos. A prole de Catarina, após sua morte, deve ser elevada e reconhecida por sua legitimidade. Um último detalhe devemos acrescentar agora. Não há, em toda a peça, nenhuma menção a Elisabeth I, filha de Henrique VIII com Ana Bolena e que viria a ser rainha da Inglaterra algum tempo depois, tendo em seu reinado uma hegemonia sobre os mares, um poder capaz de concorrer com o poder da monarquia espanhola e que, além disso, manteve a igreja anglicana. Em resumo, Calderón localiza as mulheres detentoras da legitimidade entre as católicas ligadas diretamente à Espanha.

Agora observemos a descrição de Ana Bolena feita por Carlos, que a ama e que ainda não havia sido traído por ela.

[...] es Ana mujer altiva.
Su vanidad, su ambición,
su arrogancia y presunción
la hacen, a veces, esquivia,
arrogante, loca y vana;
y aunque en público la ves
católica, pienso que es
en secreto luterana.
(DE LA BARCA, 1969, orig. 16??, p.425).

Este trecho faz parte da introdução da personagem, uma das primeiras vezes em que se fala diretamente de Ana e ela já é descrita nestes termos. Ana Bolena transita entre a natureza vil da mulher e sua condição de uma pior entre iguais, enquanto de outro lado está Catarina, filha dos reis católicos, santa e temente à igreja de Roma. Construída desta forma, Catarina é o melhor tipo de mulher que pode haver, de acordo com o discurso a que Calderón se afilia e que produz com sua obra. Catarina não é associada em momento algum a uma característica geral das mulheres. Ela sempre é descrita de maneira individual, sendo mais monumentalizada que Ana Bolena. E assim Calderón de la Barca desenvolve um conflito entre a mulher ideal, que está acima de todas as outras, e a mulher vã, fraca diante de sua própria natureza. Para além disso, ele elabora uma retórica diretamente voltada à glória espanhola, exaltando as figuras dos reis católicos Isabel de Castela e Fernando de Aragão, de Catarina e Maria, sua filha e de Filipe II da Espanha, por tabela.

Construção do gênero como parte do discurso

Percebemos que a obra *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca apresenta uma maneira peculiar de construir as relações de gênero. Não são o ponto central de sua obra, mas

também não são um mero detalhe. Três pontos se articulam em sua obra de modo a elaborar sua retórica e é nisso que o gênero se insere. São eles: 1- O gênero; 2- A religião; 3- A política. A partir disso, Calderón desenvolve uma tragédia que se propõe a falar aos espanhóis a respeito de um rei que foi enganado por uma mulher vil e que desta forma vacilou no caminho religioso enquanto, em contrapartida, a rainha, a única personagem ali de ascendência espanhola, sofreu injustiças e ainda assim se manteve resignada, perdendo seu malfeitor e deixando para o futuro uma esperança de retorno, de alguma forma, através de sua filha; esta que se casara com um dos reis mais poderosos que a Espanha tivera, algum tempo antes de Calderón de la Barca. Ele não pretende contar a história inglesa. Ele propõe mais um drama que fale aos espanhóis de seu próprio tempo, que um relato histórico. Desta forma, Elizabeth I não aparece. Em uma única passagem Henrique VIII chega a dizer que se a Inglaterra quiser, um dia irá depor Maria I, mas ainda assim esta é a legítima herdeira.

Para além disso, no entanto, não podemos ignorar a constante aparição de Lutero e sua doutrina, relacionados a Ana Bolena e à perfídia, às mentiras, às ilusões e traições. Distante de Catarina. A fé católica é, ao mesmo tempo, um argumento a favor da santidade de Catarina de Aragão e a figura idealizada de Catarina é em si um símbolo para essa fé católica traída e desrespeitada pela ação de Ana Bolena e seu rei tolo.

Quando nos propomos a entender esta peça a partir da categoria de gênero, levávamos em consideração as colocações de Joan Scott a respeito de o gênero ser uma categoria frutífera para a leitura das representações do feminino ao longo da História e de sua relação direta com o ideia do poder (SCOTT, 1995, p. 91-93.). Mas levávamos em consideração, principalmente, as colocações de Judith Butler a respeito da percepção de que o gênero não é necessariamente dado e está constituído a partir de exclusões, portanto de fronteiras entre aquilo que é possível e aquilo que é proibido:

[...] habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, 2017, p. 241).

Seguindo o raciocínio da autora, podemos retomar certos pontos cruciais do texto de Calderón de la Barca. Catarina, a santa, realmente morre ao fim da tragédia; mas seu legado é glorioso, sobretudo com o perdão dado a Wolsey e o arrependimento de Henrique VIII. Além disso, é sua filha, descendente dos reis espanhóis e futura esposa de um espanhol, que é nomeada como herdeira legítima e é consagrada pelo próprio rei ao final da peça. Portanto, há aqui a condição da mulher coerente com o discurso dominante: ela é exaltada, é homenageada, gera bons frutos e detém uma legitimidade abençoada mesmo por Deus. A contrapartida bastante evidente disto é Ana Bolena. E são três os momentos em que isto fica mais evidente.

O primeiro deles, é quando Calderón comete uma violência bastante astuta. Com efeito, é da boca da própria Ana Bolena que saem algumas das primeiras palavras a respeito do caráter vil das mulheres. O que gera, é claro, dois efeitos possíveis: 1- uma espécie de resiliência a respeito de uma condição natural, em que a mulher não teria muitos meios de escapar de sua própria torpeza; 2 - uma entrega tão grande à ganância, à maldade, aos males femininos, que a naturalização destes males impede a mulher de buscar qualquer salvação. Ambas as interpretações que propomos aqui são provenientes de uma fala posta, propositalmente, na boca de uma mulher. Violência difícil de classificar, este ato por si só já é uma sentença a respeito de um suposto caráter natural da diferenciação. Como Judith Butler nos recorda: “o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese”; o caráter vil da mulher é tomado com tamanha naturalidade que é uma mulher a enunciá-lo a plenos pulmões. Isto, é claro, não fica limitado a Ana e aqui chegamos ao segundo trecho.

Quando Carlos fala de Ana em dado momento, lhe atribui adjetivos que, em um primeiro momento, parecer individuais. Louca, vã, esquiva, vaidosa, ambiciosa, arrogante. No entanto, estes adjetivos findam por se encontrar exatamente com os defeitos femininos definidos pela própria Ana Bolena: inconstância, ambição, falsidade, esquecimento. Não é impossível a leitura em que Ana Bolena está apenas generalizando sua condição como mulher e, automaticamente, falha apenas para justificar seus erros; tampouco que Carlos está realmente elencando defeitos particulares a Ana. Contudo, devemos apontar que a consonância entre as falas cria certa unidade para a ideia de que as mulheres tendem ao mal e que apenas algumas poucas permanecem distantes disto. Além disso, Calderón insere o tema das guerras religiosas ao mencionar através da boca de Carlos que Ana deveria ser, secretamente, luterana. Além de uma possível referência à

filha de Ana Bolena, Elizabeth I, que se posicionou contrária à Igreja Católica, Calderón aglutina um enaltecimento da Espanha, da Igreja Católica e da figura da mulher que, em tempos atuais, alguns nomeariam bela, recatada e do lar. Ana, em todo caso, era mais bela. E isto foi sua ruína. Chegamos, portanto, ao terceiro momento mais significativo.

Ana Bolena morre executada. Aqui está um elemento importante da argumentação de Butler: o caráter punitivo. Ana não desempenhou seu papel corretamente. Seu papel de gênero, em especial, mas também seu papel perante a Igreja. Por esta razão, é executada e rechaçada pelo rei. De tal forma que sua filha, futura rainha da Inglaterra e que, pela lógica de Calderón também não desempenhou corretamente seu papel de gênero e para com a Igreja de Roma, sequer é mencionada ao fim da peça. Quando se refere à queda de Maria I, Calderón apenas diz que esta seria a legítima, de qualquer forma. Fica bem claro que a mulher que não desempenha seu papel corretamente encontra a punição devida antes do fim da peça. Seja em uma encenação ou na vida real. E o mesmo se passa com o homem. Henrique se desviara de seu papel em certo sentido. Não o de gênero, mas aquele para com a Igreja. E Calderón o puniu com o remorso. Henrique não errou em desejar Ana, mas em desrespeitar o matrimônio e em se tornar submisso a uma mulher. Daí decorrem seus erros, nas mãos de Calderón de la Barca. E é aqui que enxergamos o caráter relacional e polarizado do gênero, como vimos com Butler.

Conclusão

Calderón se vale de um discurso a respeito da mulher, se vale de uma constante dicotomia entre uma mulher boa e uma mulher ruim, além de um discurso sobre um caráter feminino naturalmente danoso para elaborar sua retórica. Não pensa seu texto para construir relações de gênero, mas pensa seu texto a partir de relações de gênero e poder. Ainda que Juan Escudero considere Henrique VIII como uma figura central que agrega toda a dinâmica do drama, enquanto o que se desenrola com o rei é o único norte que traz consequências às outras figuras da trama (ESCUDEIRO, 2000, p. 21), podemos perceber que *La cisma de Inglaterra* é ainda mais complexa e que as relações entre as personagens está envolvida com diferentes questões: não é apenas a relação de poder do rei para com seus súditos e a disputa por este poder. Uma imbricada rede de relações onde o gênero está diretamente colocado como constituinte da trama e da retórica que

Calderón elabora em seu texto. E, desta forma, enaltece a sua própria Espanha, ao manipular as relações de gênero descritas em seu texto, construindo necessariamente uma Eva luterana e uma Maria católica que permeiam os braços teológico e político do texto a fim de fundamentar uma ideia, um discurso: uma suposta superioridade da Espanha tradicional e católica, subordinada a homens pios e legítimos.

Bibliografia

BALLALAI, Vanessa. O teatro do século de ouro espanhol. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). **O Teatro Através da História**, v. I. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 99-123.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DE LA BARCA, Pedro Calderón. *La cisma de Inglaterra*. In: _____. **Tragédias**, v. III. Madrid, 1969, p. 411-517.

ESCUADERO, Juan Manuel. El uso de la historia en Calderón: Tragedia e Historia en *La cisma de Inglaterra*. In: _____. PINILLOS, M. Carmen. **La rueda de la fortuna: estudios sobre el teatro de Calderón**. Kassel: Edition Reichemberger, 2000.

_____. La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII. In: Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. V, 1999, Münster, **Anais...** Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001, p. 479-489.

FERREIRA, Letícia Schneider. **Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no *Livro das Confissões* de Martin Perez**. 2012. 333 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2006, p. 137-150.

ROCHA FILHO, Rubem. Os espanhóis de ouro. In: _____. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. p. 58-61.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.

Artigo submetido em 22/05/2019, e aceito em 27/07/2019.