



LOPE DE VEGA

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO

EDIÇÃO BILÍNGUE

**TRADUÇÃO, NOTAS E ESTUDO CRÍTICO
WAGNER MONTEIRO**

**APRESENTAÇÃO
MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO**

Coleção
Dramas & Poéticas

Editora
UFPR

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO



Reitor

Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitora

Graciela Inês Bolzón de Muniz

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Rodrigo Arantes Reis

Coordenador da Editora UFPR

Rodrigo Tadeu Gonçalves

Assessor da Editora UFPR

Rafael Faraco Benthien

Conselho Editorial que aprovou este livro

Rodrigo Tadeu Gonçalves (Presidente)

Allan Valenza da Silveira

Claudio José Barros de Carvalho

Cristina Gonçalves de Mendonça

Eleusis Ronconi de Nazareno

Fernando Cerisara Gil

Marcos Alexandre dos Santos Ferraz

Sônia Maria Breda

LOPE DE VEGA

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO

EDIÇÃO BILÍNGUE

TRADUÇÃO, NOTAS E ESTUDO CRÍTICO
WAGNER MONTEIRO

APRESENTAÇÃO
MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO

Coleção
Dramas & Poéticas

Editora
UFPR

© Wagner Monteiro

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO

Coordenação da Seção de Produção Editorial

Rachel Cristina Pavim

Revisão

Francisco Roberto Szezech Innocêncio

Revisão final

Tradutor

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

Rachel Cristina Pavim

Imagem da capa

Splendor Solis, 1582

Coleção Dramas & Poéticas, v. 8

Universidade Federal do Paraná. Sistema de Bibliotecas.
Biblioteca Central. Seção da Representação da Informação.

V422n Vega, Lope de, 1562-1635

A nova arte de fazer teatro / Lope de Vega ; apresentação Miguel Ángel Zamorano ; tradução, notas e estudo crítico Wagner Monteiro. - [Curitiba] : Ed. UFPR, 2022.

86 p. ; 20 cm. - (Coleção dramas & poéticas ; v. 8).

Inclui referências: p. 85-86.

ISBN 978-65-5476-000-3.

1. Teatro espanhol - Crítica e interpretação. 2. Teatro (Literatura). 3. Artes cênicas - Espanha. I. Título. II. Série.

CDD: 862.09

CDU: 792.026(460)

Bibliotecário: Arthur Leitis Junior - CRB 9/1548

ISBN 978-65-5476-000-3

Ref. 1080

Direitos desta edição reservados à

Editora UFPR

Rua Ubaldino do Amaral, 321

80060-195 - Curitiba - Paraná - Brasil

www.editora.ufpr.br

editora@ufpr.br

2022



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

COLEÇÃO DRAMAS & POÉTICAS

A Editora UFPR deseja aproximar do leitor brasileiro um repertório nacional e estrangeiro constituído tanto de textos teatrais quanto de escritas “poéticas”, que têm como traço comum o fato de proporem uma problematização da criação poética e da expressão literária. Trata-se de oferecer um conjunto de reflexões e pensamentos que põem em discussão, desde a Antiguidade até a atualidade, a arte da composição narrativa pela palavra, a escrita criativa, seja ela dramática ou romanesca, em prosa ou em verso.

A Coleção Dramas & Poéticas prioriza textos estrangeiros e brasileiros inéditos ou de pouca ou nenhuma circulação entre nós. Cada edição, à guisa de comentários, é acompanhada de prefácio e posfácio alusivos ao trabalho do autor e ao pensamento tradutológico que norteou a publicação, com o objetivo de colocar a obra ao alcance tanto de universitários e acadêmicos quanto do público leitor em geral.

Coleção Dramas & Poéticas

Conselho Consultivo

Alexandre Flory (UEM)

Allan Valenza da Silveira (UFPR)

Caetano Galindo (UFPR)

Clóvis Dias Massa (UFRGS)

Ligia Cortez (Escola Superior de Artes Célia Helena)

Marcelo Bourscheid (UNESPAR)

Marcelo Paiva de Souza (UFPR)

Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)

Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)

Samir Yazbek (Escola Superior de Artes Célia Helena)

Sandra Mara Stroparo (UFPR)

Stephan Arnulf Baumgärtel (UDESC)

Sylvie Chalaye (Paris III/Sorbonne Nouvelle)

Viviane da Costa Pereira (UFPR)

Yannick Butel (Université Aix-Marseille)

Coordenação

Walter Lima Torres Neto (UFPR)

SUMÁRIO

PRÓLOGO / 9

Miguel Ángel Zamorano

PREFÁCIO / 13

Wagner Monteiro

ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO / 24

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO / 25

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO: ESTUDO CRÍTICO / 61

Wagner Monteiro

PRÓLOGO

Miguel Ángel Zamorano¹

Quando, em 1609, Lope de Vega lê na Academia de Madri, ante um selete círculo de literatos e aristocratas “*ingenios nobles, flor de España*”, seu manifesto para um novo teatro – uma composição com 389 versos que condensam os princípios de sua atividade dramática –, afirmava já ter escrito 485 comédias. Se tal declaração resulta estritamente verídica ou se há nela – produto da vaidade – uma desculpável autoexaltação, o indiscutível é que nesse momento Lope já era considerado um prodígio das letras espanholas e, provavelmente, o primeiro fenômeno de massas da literatura moderna. Mas, que fim poderia ter este breve escrito para alguém que já havia composto tantas obras, com aplauso e beneplácito de um público tão diverso, desde rústicos e pessoas humildes até gentis cavaleiros e sofisticados aristocratas? Parece evidente que todo bom escritor adota um conjunto de normas, mais ou menos bem estruturadas, para aplicá-las na planificação e execução de cada projeto artístico. Porém, nem sempre resulta disso que certo conjunto esteja sistematizado numa preceptiva, senão que permaneça integrado de maneira orgânica na consciência do poeta disposto a articulá-lo em cada ato criativo. O mandato a que se referem as primeiras palavras deste opúsculo

1 Miguel Ángel Zamorano Heras é professor de literatura espanhola na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando na graduação e na pós-graduação. Possui graduação em Dramaturgia pela Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1998), mestrado em Lingüística General y Lingüística Española pela Universidad Carlos III de Madrid (2004) e doutorado em Teoría, Historia y Práctica del Teatro pela Universidad de Alcalá (2008). É organizador do livro *Teatro breve do Século de Ouro* (2020).

expressa precisamente a divisão entre princípios implicitamente integrados e aqueles exteriorizados numa preceptiva: “*Mándanme [...] / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba*”. O texto de Lope foi escutado, num primeiro momento, por um grupo de notáveis, os chamados “*ingenios nobles*”, porém parece procurar a compreensão de um público menos erudito, menos restrito e, portanto, mais amplo: o vulgo. Conjugador, num escrito, destinatários tão diferentes e sobre matéria tão complexa constitui, além de uma atitude moderna para sua época, um desafio ao alcance de poucos. De fato, trata-se da síntese de uma prática dramatúrgica de trinta anos, que aponta não como se deveriam escrever as futuras comédias, mas sim como foram escritas as compostas à maneira de Lope, até aquele momento. Tal apreciação supõe que este *Arte nuevo*, tanto pelo tom como pelas circunstâncias tardias em que surge, não responde à necessidade de estabelecer as coordenadas de um sistema poético da comédia espanhola, vinculada, por seus preceitos, a uma doutrina prévia, mas parece falar a partir da experiência de quem já testou o que funciona e o que não funciona nos espaços urbanos destinados à representação pública do teatro: os *corrales de comedia*².

Claro que este não é o lugar apropriado para se examinar em detalhes a recepção, nem as principais respostas da crítica ao manifesto de Lope de Vega. Basta dizer que para uns ele consiste em “uma defesa das irregularidades de suas comédias e da inobservância das regras clássicas” e é escrito “todo este *Arte nuevo* com certo ar ligeiro e humorístico”³, enquanto para outros, “*Arte nuevo* é obra capital,

2 Os *corrales de comedia* foram espaços cênicos surgidos no início do século XVI, na Espanha, que logo ganharam grande popularidade, e que tiveram um papel relevante no desenvolvimento do teatro do Século de Ouro. A rigor, tratava-se de teatros instalados de forma permanente em pátios de residências plebeias e abertos a um público bastante heterogêneo, que incluía desde artesãos, comerciantes e soldados até membros do clero e da nobreza. (N. E.)

3 CASTRO, Américo; RENNERT, Hugo. *Vida de Lope de Vega*. Madrid: Anaya, 1969. p. 177.

não só na literatura, como também na cultura espanhola”⁴. Mais recentemente, García Santo Tomás⁵ (2006) lembrou da importância de situar *Arte nuevo* num contexto fervilhante de preceptivas sobre teatro e poesia (López Pinciano, Alfonso de Carvallo, Agustín de Rojas, Juan de la Cueva, Cervantes etc.), além de trazer a lume a magnífica coletânea *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo* (1965).

Arte nuevo, em linhas gerais, contrapõe-se à normativa clássica, reivindicando um espírito de liberdade criadora: “*quando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio / para que no me den voces...*” (v. 39-43); pulveriza a exigência de respeitar as unidades de tempo e lugar; modifica a tradicional segmentação da peça de cinco e de quatro atos para três; consolida a mescla do tom grave e sério da tragédia com o ar ligeiro da comédia ao fazer coincidir pessoas de “*inferior qualidade*” com damas discretas e nobres cavaleiros: “*lo trágico y lo cómico mezclado / [...] harán grave una parte, otra ridícula / que aquesta variedad deleita mucho*” (v. 174-178); sem esquecer a estrita observação do princípio do decoro: “*Si hablare el rey, imite quanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa*” (v. 270-273). Seu principal aporte para a comédia como gênero histórico foi, no entanto, introduzir a figura do *Gracioso*, um tipo popular de extração humilde, servil, pragmático, brincalhão e, não poucas vezes, malicioso, como elemento indispensável que reforça o caráter desse novo teatro, sintetizando nele uma – mais aparente que real – fusão de camadas sociais.

Com essas inovações, Lope de Vega parece fazer uma apologia da impureza da forma dramática para contrariar a doutrina dos

4 ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976. p. 11.

5 VEGA, Lope de. *Arte Nuevo de hacer comedias*. Edición: Enrique Gracia Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

antigos, que postulavam a rigidez nos preceitos e a divisão entre comédia e tragédia. Mas, na verdade, essa segregação profilática já vinha sendo profanada com fortuna desigual em obras anteriores, nas letras espanholas; por exemplo – ainda que esta não seja em sentido estrito uma peça teatral –, em *La Celestina*, de 1499, que em seu subtítulo se autodefine como “*Tragicomédia de Calixto e Melibea*”.

O enorme mérito de Lope consiste em consolidar, fixar e lustrar as principais orientações de composição de uma progressiva tendência dramática finissecular que, na transição do século XVI para o XVII, partindo da forma textual, encontra acomodação simbiótica numa crescente prática cênica autóctone e inovadora, como foram os *corrales de comedias*. Gerava-se assim, pela primeira vez, um tipo de espetáculo totalmente diferente do praticado no círculo cortesão dos palácios aristocráticos e distinto em espírito ao das cerimônias litúrgicas que aconteciam nos claustros e pórticos das igrejas, que atingia, fora desses lugares tradicionais de representação e num âmbito de maior liberdade e regozijo, um público heterogêneo, como era o das populosas cidades espanholas da época.

Assim como, nesses mesmos anos – entre 1605 e 1615 –, Miguel de Cervantes chegava a um novo continente, que tempos depois se chamaria *romance moderno*, e Luis de Góngora fazia algo semelhante com os procedimentos e formas da poesia canônica, como reconheceriam 300 anos depois seus declarados admiradores, os poetas da Geração de 27, uma renovação ocorreu com a empreitada lopesca, de cujos aspectos compositivos este manifesto representa a síntese triunfante. Este texto fundador, que o professor Wagner Monteiro apresenta agora ao leitor brasileiro numa oportuníssima e bem cuidada tradução e edição crítica, teve como resultado o nascimento do teatro moderno na Espanha e legou à história da dramaturgia continental um gigantesco *corpus* de obras, o qual até hoje não fomos capazes de calibrar na justa medida de seu alcance.

PREFÁCIO

Wagner Monteiro¹

*Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto
y como me le dé lo inverosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte,
nunca del natural alcanza parte.*

Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (1608)

VIDA E OBRA DE LOPE DE VEGA

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) nasceu na Puerta de Guadalajara, possivelmente no dia 25 de novembro de 1562, em uma Madri que havia sido alçada a capital do Império no ano anterior. Acredita-se que o autor seja filho de um artesão ou de um bordador do Valle de Carriedo. Lope de Vega deu mostras, desde a mais tenra idade, de seu talento como poeta, e todo o círculo no qual estava inserido o considerava um menino prodígio, o que fez com que pudesse estudar no Colégio dos Jesuítas de Madri, antes de entrar

1 Wagner Monteiro é professor de Literatura Espanhola e de Tradução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui doutorado em Letras pela UFPR (2018), com período sanduíche na Universidad de Salamanca, e pós-doutorado em Literatura Espanhola e Tradução pela Universidade de São Paulo (2022). É autor do livro *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español* (2019).

para a Universidade de Alcalá, onde teve contato com o *erasmismo* e frequentou aulas de estudos medievais. Não se sabe ao certo, no entanto, como foi sua passagem pela Universidade de Salamanca. A vida universitária da cidade aparece em algumas de suas comédias, como em *El bobo del colegio*, assim como algumas referências ao rio Tormes e aos “*Colegios mayores*”, instituições que ainda hoje acolhem estudantes de todo o mundo que procuram a cidade para estudar. Nesses primeiros anos, Lope tem contato e se impressiona com a literatura dos italianos Petrarca, Ariosto e Torquato Tasso.

Lope não nasceu na virada do século XVI para o XVII, mas o ano de seu nascimento é bastante simbólico, se pensarmos que em 1561 morreram dois dos mais importantes representantes da Espanha renascentista: Jorge de Montemayor e Alonso de Berruguete. Nesse momento, Santa Teresa e Frei Luis de León eram os últimos representantes de uma literatura que antecederia o tão celebrado século XVII espanhol. Lope e Luis de Góngora, nascido também nesse venturoso 1561, seriam dois dos mais importantes escritores espanhóis do “Século de Ouro” e eram conscientes da responsabilidade de produzir boa literatura, pois a herança do século XVI, cimentada por Garcilaso de la Vega, fazia com que houvesse uma maior exigência entre os escritores de então para entrar no rol de grandes nomes da literatura espanhola. A poesia lírica de Lope é uma prova da herança renascentista do autor. Seu *Romancero general*, de 1600, apresenta não apenas a temática pastoril, tão comum naquele tempo, mas um Lope nostálgico do amor com Elena Osorio, a Beatriz de Dante em sua poesia. As *Rimas humanas*, de 1602, contemplam duzentos sonetos; assim, não é exagerado afirmar que os sonetos do Fênix² simbolizam o melhor da poesia lírica do final do Renascimento espanhol, com clara influência petrarquista.

2 Em alusão à grande prolificidade de sua produção literária, Lope de Vega recebeu o apelido de *el Fênix de los Ingenios*, a Fênix das Mentes Engenhosas. (N. E.)

Doze anos depois, em 1604, Lope ainda publicaria suas *Rimas sacras*, poemas de extrema qualidade e cujo mote central é a angústia do pecador. No entanto, ao lê-los, não se deve esperar o misticismo de San Juan de la Cruz ou Santa Teresa de Jesús, mas uma reflexão que perpassa a temática religiosa muito bem acabada.

No final do século XVI, Lope passou um período em Valência, que seria fundamental para sua produção artística. Nessa cidade eram comuns, à época, espetáculos teatrais nas ruas e uma próspera indústria editorial surgia, o que seguramente atraiu o Fênix. Também o encantou o gosto popular por um teatro encenado que se configurava como uma mistura das mais diversas formas conhecidas pelos autores. Lope aprendeu em Valência que o teatro se faz para o público espectador, não para seus confrades eruditos. Ao mesmo tempo, como as peças escritas por ele ajudavam a sustentar sua família, era importante que fossem bem acolhidas pelo público e encenadas à exaustão, como lhe exigia Jerónimo Velásquez, empresário teatral e pai de Elena Osorio, um dos primeiros amores de Lope. Sánchez Jiménez³ afirma que Lope começou a vender seus textos a Velásquez por volta de 1583 ou 1584, anos em que sua comédia nova começa a aparecer.

As críticas negativas em relação a duas de suas primeiras comédias, *Los hechos de Garcilaso* e *Las ferias de Madrid* também foram fundamentais para que o Fênix pudesse aprimorar seu estilo. Assim, Lope tornava-se aos poucos um poeta tradicional, ao dar novas dimensões aos costumes nacionais. O autor madrilenho conseguiu fundir a herança medieval – ainda muito forte na Espanha – com o legado renascentista, o que fez com que ele fosse alçado ao posto de pai do teatro nacional espanhol e, como afirma Alonso Zamora

3 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 76

Vicente⁴ (1969), um dos criadores dos teatros nacionais da cultura moderna, ao lado de William Shakespeare.

Na virada do século XVI para o XVII, Lope já era considerado um autor consagrado, tendo produzido mais de duzentas peças até aquele momento e escrito alguns de seus poemas épicos. Foi em 1604 que o autor começou a ter suas comédias publicadas, o que fez com que sua fama corresse ainda mais pela Espanha. Nos anos seguintes, as mais célebres peças de Lope são encenadas, como *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618) e *Fuenteovejuna* (1619). As primeiras décadas do século XVII parecem contemplar a fase mais criativa de Lope de Vega, o que fez com que surgissem grandes inimizades.

Em 1617, um grupo de detratores, liderado por um professor da Universidade de Alcalá, Pedro Torres Rámila, lançou mão da *Spongia*, uma publicação que atacava com argumentos dos mais esdrúxulos a produção do Fênix, com o simples objetivo de reduzir o mérito de sua arte e apontar problemas como a falta de “aristotelismo” em seus textos. A *Spongia* escandalizou o círculo de amigos de Lope por dois motivos: primeiramente, a publicação apresentava um latim tão bem escrito que fez com que o próprio Lope tivesse que recorrer a amigos como Juan de Fonseca y Figueroa para decifrar algumas partes do texto; ao mesmo tempo, o texto de Torres Rámila está marcado pelo academicismo. Isso foi sentido como uma invectiva por Lope, porque o ambiente acadêmico foi um espaço em que não conseguiu se destacar, a ponto de não ter obtido um título universitário.

Lope e seus discípulos tiveram de rebater a *Spongia* com a publicação de *Expostulatio Spongiae*. Interessante notar que Lope conseguiu fazer com que fossem eliminadas todos os exemplares do texto que o atacava. Dessa forma, temos conhecimento de seu

4 ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1969.

conteúdo apenas através do texto que o contestou. As cartas escritas por Lope de Vega enquanto secretário do Duque de Sessa também propiciam hoje uma relevante compilação, na qual as intrigas em que o autor estava envolvido se explicitam.

Lope teve, portanto, grandes amigos e vigorosas inimizades. Entre as amizades, destaca-se a relação de admiração mútua que mantinha com Francisco de Quevedo. Já a hostilidade imperava principalmente em relação a Cervantes e Góngora, dois contemporâneos que rivalizavam com o Fênix pelo protagonismo do Século de Ouro espanhol. Se teve admiradores, também teve seguidores. Tirso de Molina é o principal autor a tomar o teatro de Lope como modelo, assim como Calderón também o faria anos mais tarde.

O TEATRO DE LOPE DE VEGA

Lope é o criador de um teatro nacional na Espanha. Essa afirmação pode parecer desmoderada, mas não é. Na virada do século XVI para o XVII, várias formas de teatro coexistiam. Entre elas, uma vertente cortesã, representada em cerimônias reais e repletas de esplendor; uma religiosa, comum nas igrejas espanholas; e a mais importante, um teatro popular e público, o único que fazia com que os autores pudessem lucrar com a venda das entradas para assistir aos espetáculos. Lope escreveu para os três, mas o teatro urbano, popular, é sem dúvida o gênero com que o autor se sentiu mais à vontade.

Lope surgiu dentro de uma cena teatral ainda embrionária. Os *corrales de comedias* começaram a surgir no final do século XVI, mas foi apenas após 1600, com o entusiasmo do público com as representações teatrais urbanas, que aumentaram e ganharam importância na cena teatral. É nesse momento que, em Madri, ganham fama espaços como o Corral de la Pacheca e del Príncipe.

A princípio, as representações eram modestas, sem nenhum tipo de decoração nos palcos. Ou seja, a cenografia só seria mais bem desenvolvida na segunda metade do século XVII, no teatro de Calderón de la Barca.

As encenações seguiam um *script* mais ou menos padrão. Antes da peça propriamente dita, era declamada – por vezes cantada – uma *loa*. Depois dos dois primeiros atos, encenava-se um *entremez* – pequenas peças de apenas um ato e em geral com um argumento cômico –; entre o segundo e o terceiro ato, cantava-se uma *jácara*. Os primeiros atores a se apresentarem na Espanha eram italianos. Foi apenas após 1580 que pequenas companhias espanholas surgiram na cena teatral e pôde despontar uma figura como Lope de Rueda, que além de excelente comediógrafo é considerado o primeiro ator profissional espanhol e o preferido de muitos autores. Lope de Rueda escrevia e pôde encenar várias peças em diversas cidades espanholas.

A produção dramática de Lope de Vega foi publicada em 25 tomos, seguindo o esquema abaixo:

1. Oito primeiros tomos, sem a intervenção de Lope (se levarmos em conta o Prólogo da nona parte);
2. Lope foi o responsável pela impressão da parte IX até a XX;
3. Seu genro, Luis de Usátegui, imprimiu da parte XXI até a XXV.

Há edições de peças de Lope que chegaram aos leitores sem respeitar o texto original. No entanto, há manuscritos de diversas peças na Biblioteca Nacional da Espanha, na Real Biblioteca do Palácio Real de Madri, e em cidades como Londres, Parma e Viena.

Nesses vinte e cinco tomos, vemos um Lope plural, que soube fundir como ninguém o antigo e o moderno para fundar um novo teatro, sem ignorar a herança de autores como Juan del Encina, Torres Naharro e Lope de Rueda. Para impulsionar o caráter nacional dos Austrias, Lope lançou mão em grande parte de sua produção

de uma temática monárquica. *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* e *El mejor alcalde el Rey* são símbolos de um teatro que também tinha a função de educar o povo e de enaltecer a monarquia. As figuras do nobre tirano que ultraja a honra do povo e do monarca que soluciona essa intriga são uma constante no teatro de Lope de Vega. Vale destacar que o comendador tirano em geral produz um embate não apenas contra uma personagem, mas contra um grupo social, porquanto o protagonismo de muitas peças de Lope é o próprio povo espanhol.

Lope manteve nos primeiros anos de sua produção uma angústia em relação à circulação de suas comédias por Madri. A partir dessa inquietude, redigiu a famosa lista presente em *El peregrino en su patria*, com um guia de suas comédias para os leitores. Isso demonstra como Lope, nesse momento, já via suas peças teatrais como propriedade intelectual sua, ainda que vendesse diversos manuscritos para outros autores de comédias. Lope começava a se queixar do estado de diversos textos publicados com seu nome e sem qualquer cuidado, dando mostra de que percebia e reivindicava o valor literário também dos textos dramáticos, não apenas de sua produção lírica, épica e narrativa. Sánchez Jiménez destaca que, em algum momento entre 1610 e 1616, o Fênix solicitou que Felipe III interviesse para controlar a circulação de textos e o uso comercial dos nomes dos poetas⁵. O que fez o autor tomar tal medida foi provavelmente a publicação de *Cuatro comedias de diversos autores*, de 1613, que apresentava três comédias de Lope ao lado de uma de Góngora, seu maior desafeto. Lope reclamaria com as autoridades o fato de haver vendido suas comédias para que fossem representadas, não impressas, demandando já no século XVII questões de direitos autorais.

5 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 214.

Embora conhecesse como ninguém a teoria aristotélica e a usasse em alguma medida, o autor sabia que seu teatro era comercial e tinha como fim agradar ao público heterogêneo dos *corrales*. À vista disso, Lope começou a misturar cenas de nobres e plebeus com referências ora cultas, ora populares. O novo teatro surgia como uma síntese lopeana, fruto também da herança do teatro de Lope de Rueda, dos dramaturgos valencianos, da tradição cortesã e da comédia erudita italiana. Segundo Sánchez Jiménez, para atingir o sucesso que conseguiu, Lope

acelerou a ação, aumentando o número de cenas e réplicas de poucos versos. Esse ritmo dinamizou suas obras. Ante as longas tiradas dos dramaturgos da geração anterior, suas comédias eram uma explosão de vitalidade muito apreciada⁶.

O ritmo das tramas de Lope é, de fato, mais ágil que o de seus contemporâneos, desde a década de 1580.

Lope conseguiu como poucos misturar temas trágicos e cômicos e combinar a intriga que funcionava como um motor da narrativa com pequenas digressões em que o pensamento do autor era exposto. A incursão de entremezes também funcionou na maioria de suas comédias. Nenhum comediógrafo conseguiu pôr em cena como Lope os costumes de seu povo, assim como a temática da honra – tão em voga naquele momento –, os quais geravam um efeito catártico na plateia, como confessa ele em *Arte nuevo*. Formalmente, Lope foi um autor que lançou mão de diversos modelos estróficos, ao ponto de sua *polimetría* – uso de diferentes versos e estrofes em um mesmo texto literário – constituir-se como uma marca do autor. Esse estilo tão variado, aliado a intrigas das mais diversas, agradava ao público e fez de Lope de Vega o comediógrafo mais famoso de seu tempo, transformando-o em um contraponto ao texto de autores que

6 *Ibid.*, p. 77.

insistiam na utilização de um padrão de verso decassílabo. Lope, além da *polimetría*, preferiu a redondilha maior ao verso de dez sílabas, o que se encaixava perfeitamente em falas de camponeses e aldeões.

Para além das questões formais, vale a pena determo-nos nos temas do teatro de Lope de Vega. Com uma obra também marcada pela extensão, o Fênix se arriscou pelos mais variados assuntos e não se limitou aos dramas sociais, como em *Fuenteovejuna*. Isso posto, a classificação de Menéndez Pelayo é bastante proveitosa:

1. Peças curtas:
 - a) Autos sacramentais
 - b) Autos do Nascimento
 - c) Colóquios e entremezes
2. Comédias:
 - a) De temática religiosa (Assuntos do Antigo Testamento; Assuntos do Novo Testamento; de vida de santos; lendas e tradições devotas)
 - b) Mitológicas
 - c) Sobre história clássica
 - d) Sobre história estrangeira
 - e) Lendas dramáticas da Espanha (Do período visigótico a Sancho Garcés III de Pamplona; De Alfonso V a Jaime, o Conquistador; de São Fernando à morte do Rei Dom Pedro; De Enrique II aos Reis Católicos; Tempo de Carlos V e Felipe II; Época contemporânea de Lope)
 - f) Comédias pastoris
 - g) Comédias cavaleirescas
 - h) De argumento extraído de novelas (orientais; italianas (de Boccaccio, Bandello e Giral di Cintio); espanholas)
 - i) De enredo
 - j) De costumes urbanos ou palatinos
 - k) De costumes rurais.

Essa classificação, seguramente, contém imprecisões, pois muitas comédias apresentavam argumentos que podem se encaixar em mais de uma tipologia. No entanto, ela demonstra o caráter díspar que marcou toda a obra de Lope, tanto lírica e épica quanto dramática. Se analisamos rapidamente sua produção dramática, constatamos que nos autos e peças mais curtas, de um ato, Lope não manteve o destaque que obteve com as comédias. Caberia a Calderón de la Barca desenvolver com maestria esse subgênero do teatro, anos mais tarde. Os autos estavam marcados por um apelo religioso e existencial com os quais Lope não se sentia à vontade. *La fuente del mundo* é um de seus melhores autos, justamente porque Lope se imiscuiu da temática sacra. Com Calderón, as contradições barrocas seriam mais bem desenvolvidas e obras como *El gran teatro del mundo* alcançariam o posto de melhores autos escritos em língua espanhola.

As comédias religiosas tampouco formam o melhor de Lope de Vega, porém constituem um gênero pelo qual ele pôde transitar com mais liberdade. Peças como *La creación del mundo y primera culpa del hombre* ou *Historia de Tobías* foram escritas na fase de maturidade do autor, anos em que o estilo e o talento de Lope haviam atingido o apogeu em sua produção. Assim como fizera em poemas épicos como o *Isidro*, Lope produziu diversas comédias de santos, pois caíam facilmente no gosto popular. Não se tratava, porém, de textos verdadeiramente reflexivos, mas antes de uma religiosidade vulgar, que conseguia atingir a massa. A temática mítica também passou pelo pincel do Fênix. Zamora Vicente comenta que os mitos greco-latinos chegaram a Lope através de Ovídio⁷, base para comédias como *Adonis y Venus*.

Lope escreveu dramas com personagens históricos espanhóis e estrangeiros, cujos argumentos centravam-se nas histórias de

7 ZAMORA VICENTE, *op. cit.*, p. 240.

lendas que estavam no imaginário espanhol. Foi precisamente com essa temática que Lope alcançou mais fama. Três comédias essenciais figuram dentro dessa subdivisão: *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* e *Fuenteovejuna*, textos elaborados com base em documentos conservados em acervos históricos de Madri. Neles, destaca-se a presença contundente do povo, que se orgulhava de se ver representado em dramas complexos, que envolviam a honra, além da justiça concedida por reis justos e irrepreensíveis. Ao mesmo tempo, Lope empregava de maneira brilhante a linguagem do povo: “O Comendador fala às vezes com a linguagem açalada e cheia de imagens de um apaixonado nobre e típico do século XVII, linguagem que Casilda, a bela camponesa, não entende”⁸.

Se o legado de Miguel de Cervantes deixou-nos personagens como Dom Quixote e Sancho Pança, as comédias de Lope de Vega fizeram com que a tirania do Comendador de Ocaña ou a vingança coletiva do povo de Fuenteovejuna permanecessem no imaginário espanhol. Se, a princípio, *Fuenteovejuna* parece ser apenas um drama histórico, logo os espectadores se sentem envolvidos em uma história que vai muito além do que o “real” possa oferecer. O público dos *corrales* era ávido por peças bem contadas, pela interpretação de enredos que demonstravam a enorme capacidade inventiva dos seus autores. Assim, o componente histórico servia antes como um pano de fundo para que Lope pudesse trabalhar questões tão caras naquele momento como a honra.

Advertência

Esta edição bilíngue baseia-se no texto de 1613, que a crítica costuma classificar como o mais fidedigno, já que o próprio Lope de Vega pode haver realizado algumas correções para essa edição.

8 *Ibid.*, p. 249.

*ARTE NUEVO DE
HACER COMEDIAS EN
ESTE TIEMPO*

*A NOVA ARTE DE
FAZER TEATRO*

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,
(que en esta junta y Academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre, 5
junto al Averno lago, si no a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos)
que un arte de comedias os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba. 10

Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas, y de todo,
que lo que a mí me daña en esta parte 15
es haberlas escrito sin el arte.

No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya, Tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces 20
discurrir desde el Aries a los Peces.

Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España, en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran, 25
mas como las trataron muchos bárbaros

Mandam-me, engenhos nobres¹, flor da Espanha,
(que nesta junta, academia insigne,
em breve tempo excedereis não só
às da Itália², que, invejando a Grécia,
ilustrou Cícero do mesmo nome, 5
junto ao Averno lago, se não a Atenas,
aonde em seu platônico Liceu³
se viu tão alta junta de filósofos)
que uma arte de comédias vos escreva,
que ao estilo do vulgo se receba. 10

Fácil parece este assunto, e fácil
seria para qualquer um de vós,
que escreveu menos delas, e mais sabe
da arte de escrevê-las, e de tudo;
que o que a mim me fere nesta parte 15
é havê-las escrito sem a arte.

Não porque eu ignorasse os preceitos,
graças a Deus, que já, Tirão gramático⁴,
passei os livros que tratavam disto
antes que houvesse visto ao sol dez vezes 20
discorrer desde Áries até Peixes.⁵

Mas porque, enfim, achei que as comédias
estavam na Espanha, naquele tempo,
não como seus primeiros inventores⁶
pensaram que no mundo se escrevessem, 25
mas como as trataram muitos bárbaros,

que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así, se introdujeron de tal modo
que, quien con arte ahora las escribe,
muere sin fama y galardón, que puede, 30
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte 35
veo los monstruos, de apariencia llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y, cuando he de escribir una comedia, 40
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron 45
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género 50
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres

que ensinaram ao vulgo suas rudezas;
e assim, se introduziram de tal modo
que, quem com arte agora as escreve,
morre sem fama e galardão, que pode, 30
entre os que carecem de seu lume⁷,
mais que razão e força, o costume.

Verdade que escrevi algumas vezes
seguindo a arte que conhecem poucos,
mas depois de sair por outra parte 35
vejo os monstros, de aparência cheios⁸,
aonde acode o vulgo e as mulheres
que este triste exercício canonizam⁹
àquele hábito bárbaro me volto;
e, quando hei de escrever uma comédia, 40
encerro os preceitos com seis chaves;
tiro Terêncio e Plauto¹⁰ de meu estudo,
para que então não me bradem (que sói
dar gritos a verdade em livros mudos),
e escrevo pela arte que inventaram 45
os que o vulgar aplauso pretenderam,
porque, como as paga o vulgo, é justo
falar-lhe em néscio para dar-lhe gosto.

Já possui a comédia verdadeira
seu fim proposto, como todo gênero 50
de poema ou *poesis*¹¹, e este tem sido
imitar as atitudes dos homens

y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática, 55
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia, las reales y altas. 60
¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!

Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios.
Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos, y hoy se ven impresas 65
sus comedias de prosa tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias 70
antiguas donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte, por bajeza
de estilo, vino a estar en tal desprecio, 75
y el rey en la comedia para el necio.

Aristóteles pinta en su *Poética*,
puesto que oscuramente, su principio:

e pintar daquele século os costumes.
Também qualquer imitação poética
se faz de três coisas: são diálogo, 55
verso doce, harmonia, ou seja, a música,
que nisto foi comum com a tragédia,
só diferenciando-a no que trata
as ações humildes, também plebeias,
e a tragédia, as reais e altas. 60
Vede se há nas nossas escassas faltas!

Ato foram chamadas, porque imitam
as vulgares ações e os negócios.
Lope de Rueda¹² foi na Espanha exemplo
destes preceitos, hoje se veem impressas 65
suas comédias de prosa tão vulgares,
que introduzem mecânicos ofícios
e o amor de uma filha de um ferreiro,
de onde se manteve o costume¹³
de chamar entremezes as comédias 70
antigas onde está em sua força a arte,
sendo uma ação e entre plebeia gente,
porque entremez de rei jamais se há visto,
e aqui se vê que a arte, por baixeza
de estilo, veio a estar em tal desprezo, 75
e o rei na comédia para o néscio.

Aristóteles pinta em sua *Poética*¹⁴,
(posto que obscuramente, seu princípio)

la contienda de Atenas y Megara
 sobre cuál de ellos fue inventor primero. 80
 los megarenses dicen que Epicarmo,
 aunque Atenas quisiera que Magnetes.
 Elio Donato dice que tuvieron
 principio en los antiguos sacrificios;
 da por autor de la tragedia a Tespis, 85
 siguiendo a Horacio, que lo mismo afirma;
 como de las comedias a Aristófanes.
 Homero, a imitación de la comedia,
 la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*
 de la tragedia fue famoso ejemplo, 90
 a cuya imitación llamé epopeya
 a mi *Jerusalén*, y añadí *trágica*;
 y así a su *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*
 del célebre poeta Dante Alígero
 llaman *Comedia* todos comúnmente, 95
 y el Maneto en su prólogo lo siente.

Ya todos saben que silencio tuvo,
 por sospechosa, un tiempo la comedia,
 y que de allí nació la sátira,
 que, siendo más cruel, cesó más presto, 100
 y dio licencia a la comedia nueva.

Los coros fueron los primeros; luego
 de las figuras se introdujo el número;
 pero Menandro, a quien siguió Terencio,
 por enfadosos, despreció los coros; 105

a contenda de Atenas e Mégara¹⁵
 sobre qual deles foi inventor primeiro: 80
 os megarenses dizem que Epicarmo¹⁶,
 embora Atenas quisesse Magnetes¹⁷.
 Élio Donato¹⁸ disse que tiveram
 princípio nos pretéritos sacrifícios;
 dá por criador da tragédia Téspis¹⁹, 85
 seguindo a Horácio, que o mesmo afirma;
 tal como das comédias a Aristófanos.
 E Homero, a imitação da comédia,
 a *Odisseia* compôs, porém a *Ilíada*
 da tragédia foi egrégio exemplo, 90
 a cuja imitação chamei epopeia
 a minha *Jerusalém*²⁰, e adi *trágica*;
 e assim a seu *Inferno*, *Purgatório* e *Céu*
 do célebre poeta Dante Alighieri
 chamam *Comédia* todos comumente, 95
 e o Manetti²¹ em seu prólogo consente.

Já todos sabem que silêncio teve
 por suspeitosa um tempo a comédia,
 e que dali nasceu também a sátira
 que, sendo mais cruel, cessou mais presto²² 100
 e cedeu licença à comédia nova.
 Coros foram os primeiros, depois
 das figuras se inseriu o número;
 porém Menandro²³, a quem seguiu Terêncio,
 por enfadonhos deprecou os coros; 105

Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto,
porque en esto Terencio fue más cauto. 110

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia, el fingimiento;
por esto fue llamada planipedia
del argumento humilde, pues la hacía
sin coturno y teatro el recitante. 115

Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran, como agora, varias.

Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres 120
con las comedias, y a los dos autores
del verso y de la acción daban sus premios.

Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo, 125
en que corren parejas con la historia;
¡mirad si es digna de corona y gloria!

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa. 130
Creed que ha sido fuerza que os trajese

Terêncio foi rígido nos preceitos,
já que jamais alçou o estilo cômico
à grandeza trágica, que variados
reprenderam por vicioso em Plauto,
porque nisto Terêncio foi mais cauto²⁴. 110

Por argumento a tragédia tem
a história, e a comédia, o fingimento;
por isso foi chamada planipédia²⁵
do argumento humilde, pois a fazia
sem coturno²⁶ e teatro o recitante. 115
Houve comédias *palliatas*²⁷, mimos²⁸,
togatas²⁹, atelanas³⁰, tabernárias³¹,
que também eram, como agora, várias.

Com ática elegância os de Atenas
reprendiam vícios e costumes 120
com essas comédias, e aos dois autores
do verso e da ação legavam seus prêmios.
Por isso Túlio³² as chamava espelho
dos costumes e uma vívida imagem
da verdade, sobranceiro atributo, 125
em que correm parelhas com a história.
Vede se é digna de coroa e glória!

Mas já me parece que estais dizendo
que é traduzir os livros e cansai-vos
de pintar esta máquina confusa. 130
Pensai que foi força que então vos trouxe

a la memoria algunas cosas de éstas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte; 135
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y qué en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice. 140

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo Utinense
Robortello, y veréis sobre Aristóteles,
y, aparte en lo que escribe *De Comedia*,
cuanto por muchos libros hay difuso, 145
que todo lo de ahora está confuso.

Si pedís parecer de las que ahora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico, 150
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio, 155
en estos dos extremos dando un medio.

à recordação algumas coisas destas,
porque vede que me pedis que escreva
Arte de fazer comédias na Espanha
onde quanto se escreve é contra a arte³³; 135
e que dizer como serão agora
contra o antigo, e que em razão se funda,
pedir parecer a minha experiência,
não à arte, porque a arte verdade diz,
que o ignorante vulgo contradiz. 140

Se pedis arte, eu vos suplico, engenhos,
Que leiais ao doutíssimo udinês
Robortello³⁴, e vereis sobre Aristóteles,
e, à parte no que escreve *De Comedia*,
quanto por muitos livros há difuso, 145
que tudo do agora está confuso.

Se pedis parecer destas que agora
estão em posse, e que é necessário
que o vulgo com suas leis estabeleça
a vil quimera deste monstro cômico³⁵, 150
darei o que tenho, e perdoai, pois devo
obedecer a quem mandar-me pode,
que, dourando o erro do vulgo³⁶, quero
dizer-vos de que modo as quereria,
já que seguir a arte não há remédio, 155
nestes dois extremos dando um meio³⁷.

Eljase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro, 160
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

Esto es volver a la comedia antigua 165
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua; 170
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea 175
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. 180

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula

Escolha-se o assunto, e não se olhe
(perdoem os preceitos) se é de reis,
porém por isso creio que o prudente
Felipe³⁸, rei da Espanha e senhor nosso, 160
divisando um rei neles se enfadava
ou fosse ao ver que a arte contradiz,
ou que a autoridade real não deve
andar fingida entre a humilde plebe.

Isto pois é voltar à comédia antiga 165
onde vemos que Plauto dispôs deuses,
como em seu *Anfitrião* o mostra Júpiter.
Sabe Deus que me desgosta aprová-lo,
porque Plutarco³⁹, falando de Menandro
não estima bem a comédia antiga; 170
mas como da arte vamos tão remotos,
e na Espanha lhe fazemos mil injúrias,
fechemos doutos desta vez os lábios.

O trágico e o cômico mesclado,
Terêncio com Sêneca⁴⁰, embora seja 175
como outro Minotauro de Pasífae⁴¹,
farão grave uma parte, outra ridícula,
que aquela variedade agrada muito:
bom exemplo nos dá a natureza,
que por tal variedade tem beleza.⁴² 180

Advirta-se que só este assunto
tenha uma ação, notando que a fábula⁴³

de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen; 185
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto 190
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;

pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años, 195
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende. 200

¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aun no quisieron darle el matemático!
Porque, considerando que la cólera 205
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis,

de nenhuma forma seja episódica,
quero dizer repleta de outras coisas,
que do primeiro intento se desviem; 185
nem que dela se possa tirar membro,
que do contexto não derrube o todo;

Não se há de arguir que passe no período
de um sol, embora juízo de Aristóteles⁴⁴,
porque já lhe perdemos o respeito 190
quando mesclamos a sentença trágica
à humildade da baixeza jocosa.

Passe no menor tempo que se possa,
se não quando o poeta escreva história
em que hajam de passar alguns anos, 195
que estes poderá dispor nas distâncias
dos dois atos, ou se fosse preciso,
fazer algum caminho⁴⁵ uma figura,
coisa que tanto ofende a quem o entende,
porém não vá a vê-las quem se ofende. 200

Oh, quantos deste tempo fazem cruces
de ver que hão de passar anos em coisa
que um dia artificial teve de término,
que não quiseram dar ao matemático⁴⁶!
Porque considerando que a cólera 205
de um espanhol sentado⁴⁷ não suaviza
se não lhe representam em duas horas⁴⁸
até o Final Juízo desde o *Gênese*;

yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo. 210

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.

El capitán Virués, insigne ingenio, 215
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias.

Y yo las escribí, de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, 220
porque cada acto un pliego contenía.

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
(y ahora apenas uno) y luego un baile,
aunque el baile lo es tanto en la comedia 225

que le aprueba Aristóteles y tratan
Ateneo, Platón y Jenofonte,
puesto que reprehende el deshonesto,
y por esto se enfada de Calípides,
con que parece imita el coro antiguo. 230

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena, 235

eu acho que, se ali se há de dar gosto,
com o que se consegue é o mais justo. 210

O assunto escolhido, escreva-se em prosa⁴⁹
e em três atos o tempo se reparta,
procurando, se puder, em cada um
não suspender o término do dia.

O capitão Virués⁵⁰, insigne engenho, 215
pôs em três atos a comédia, que antes
andava em quatro, tal pés de bebê,
pois eram então bebês as comédias;

e eu as escrevi, de onze e doze anos,
de quatro atos e de quatro folhas⁵¹, 220

porque cada ato uma folha tinha;
e era em tal caso que nas três distâncias
se faziam três pequenos entremezes⁵²,
(e, agora, apenas um) e então um baile,

embora o baile é tanto na comédia 225
que lhe aprova Aristóteles e tratam
Ateneu⁵³, Platão e Xenofonte⁵⁴,
posto que repreendem o desonesto,

e por isto se enfada de Calípides⁵⁵,
com que parece e imita o coro antigo. 230

Dividido em duas partes o assunto,
ponha a conexão desde o princípio,
até que avance declinando o passo,
porém a solução não a permita
até que chegue à derradeira cena, 235

porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.

Quede muy pocas veces el teatro 240
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga,
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio. 245

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce 250
persuade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja, 255
persüade o aparta alguna cosa.

Dionos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añade
que se tome del uso de la gente, 260
haciendo diferencia al que es político,

porque, ao saber o vulgo o fim que tem,
dirige o rosto à porta e dá as costas
ao que esperou três horas cara a cara,
não há mais que saber que no que para.

Fique tão poucas vezes o teatro 240
sem pessoa que fale⁵⁶, porque o vulgo
naquelas distâncias mantém-se inquieto
e grande tempo a fábula se alarga,
que, além de ser isto um grande vício,
aumenta maior graça e artifício. 245

Comece, pois, e com linguagem casta⁵⁷
não gaste pensamentos nem conceitos
nessas coisas domésticas⁵⁸, que só
há de imitar de dois ou três o diálogo;
mas quando a pessoa que introduz 250
persuade, aconselha ou dissuade,
ali há de haver sentenças e conceitos,
porque se imita a verdade sem dúvida,
pois fala um homem em diferente estilo
do que detém vulgar, quando aconselha, 255
persuade ou aparta alguma coisa.

Deu-nos exemplo Aristides retórico⁵⁹,
porque anseia que a cômica linguagem
seja pura, clara, fácil⁶⁰, e agrega
que se tome do uso das pessoas, 260
fazendo diferença ao que é político,

porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No traiga la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos, 265
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
hipogrifos, semones y centauros.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare, 270
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitarte, 275
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.

Las damas no desdigan de su nombre, 280
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil. 285

El lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;

porque serão portanto as dicções
esplêndidas, sonoras e adornadas.
Não trava a escrita, nem a linguagem
ofenda com vocábulos estranhos, 265
pois, se há de imitar àqueles que falam,
não há de ser por Pancaias⁶¹, por Metauros⁶²,
hipogrifos⁶³, semideuses, centauros.

Se fala o rei, imite quanto possa
a altivez real; se o velho falar, 270
procure uma modéstia sentenciosa;
descreva os amantes com afetos
que movam com extremo a quem escuta;
os solilóquios pinte de maneira
que se transforme todo o recitante, 275
e, ao mudar-se a si, mude ao ouvinte;
pergunte-se e responda-se a si mesmo,
e, se formarem queixas, sempre guarde
o mais devido decoro às mulheres.

As damas não desdigam de seu nome, 280
se mudarem o traje, seja de modo
que possa perdoar-se, pois costuma
o disfarce viril agradar muito.

Evite os disparates, porque é máxima
que só há de se imitar o verossímil. 285
O lacaio não trate coisas altas
nem diga os conceitos que observamos
em algumas comédias estrangeiras;

y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho, 290
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende, no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las scenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes, 295
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio.
En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero 300
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.
Acomode los versos con prudencia 305
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo; 310
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
Las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos 315
aquellas relaciones de la anáfora,

e de nenhuma sorte a figura
 se contradiga no que tem exposto; 290
 quero dizer, se olvide, como em Sófocles
 se repreende, não lembrar-se o Édipo
 de haver expirado por sua mão Laio.
 Rematem-se as cenas com sentença,
 com donaire, com versos elegantes, 295
 de sorte que ao entrar-se o que recita,
 não deixe com desgosto o auditório.
 No ato primeiro há de pôr o caso,
 no segundo una os acontecimentos,
 de sorte que até o meio do terceiro 300
 ninguém julgue somente no que para.
 Engane sempre o gosto⁶⁴ e, onde veja
 que se deixa entender alguma coisa,
 dê muito além daquilo que promete.
 Acomode os versos com prudência 305
 aos assuntos de que vá abordando:
 as décimas são boas para queixas;
 o soneto está certo nos que aguardam;
 as relações demandam os romances,
 embora em oitavas luzam vivamente; 310
 são os tercetos para coisas graves,
 e para as de amor, as redondilhas⁶⁵.
 As figuras retóricas importam
 ou repetição ou anadiplose⁶⁶,
 também no princípio dos mesmos versos 315
 aquelas relações que tem a anáfora⁶⁷,

las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba 320
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa 325
que él solo entiende lo que el otro dice.

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada, 330
pues que vemos, si acaso un recitante

hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;

y si es leal, le prestan y convidan, 335
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando. 340

En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe

as ironias e as indecisões,
apóstrofes⁶⁸ também e exclamações.

O falsear com a verdade é coisa
que pareceu certa, como o usava 320

em todas suas comédias Miguel Sánchez⁶⁹,
digno pela invenção desta memória.

Sempre o falar equívoco⁷⁰ deteve
e aquela incerteza anfibológica
grande lugar no vulgo, porque pensa 325
que ele só entende o que o outro diz⁷¹.

Os casos da honradez são melhores,
porque movem com força a toda gente,
e com eles as ações virtuosas,
que a virtude é onde queiram amada; 330

pois que vemos, se quiçá um recitante
faz um traidor, é tão odioso a todos
que o que vai comprar pois não lhe é vendido,
foge o vulgo dele quando o encontra;

e se é leal, o prestam e convidam, 335
e até os principais o honram e amam,
o buscam, o regalam e o aclamam.

Tenha cada ato quatro livretos⁷²,
que doze estão medidos com o tempo
e a paciência do que está escutando. 340

E na parte satírica não seja
claro nem descoberto, pois que sabe

que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia.
Pique sin odio, que si acaso infama, 345
ni espere aplauso ni pretenda fama.

Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar ahora el tiempo,
pues lo que les compete a los tres géneros 350
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio, en sus *Epístolas*,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles. 355

Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano 360
y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde 365
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,

que por lei se vedaram as comédias
por esta causa na Grécia e na Itália.
Corte sem ódio, que se quiçá infama, 345
nem espere aplauso nem pretenda fama.

Estes vós podeis ter por aforismos⁷³,
o que da arte vós não tratais antigo
que não dá mais lugar agora o tempo;
uma vez que o que compete aos três gêneros⁷⁴ 350
do aparato que Vitrúvio⁷⁵ comenta,
toca ao autor, como Valério Máximo⁷⁶,
Pietro Riccio⁷⁷, Horácio em suas *Epístolas*
e outros os pintam com suas telas e árvores
cabanas, casas e fingidos mármore. 355

Os trajes nos diria Júlio Pólux⁷⁸,
se fosse necessário, que na Espanha
é das coisas bárbaras que contém
a comédia presente recebidas,
tirar um turco uma gola cristã, 360
e meias atacadas um romano.

Porém nenhum de todos chamar posso
mais bárbaro do que eu, pois contra a arte
me atrevo a dar preceitos, e me deixo
levar, pois, da vulgar corrente aonde 365
me chamem ignorante Itália e França⁷⁹.
Mas que posso fazer se tenho escritas,
com uma que acabei esta semana,

cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas 370
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo 375
por la misma razón deleita el gusto.

*Humanae cur sit speculum comoedia vitae,
quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni,
quid praeter lepidosque sales, ex cultaque verba
et genus eloquit purius inde petas, 380
quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
jucundis passim seria mixta jocis;
quam sint fallaces seroi, [et] quam improba semper
fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
quam miser, infelix, stultus, et ineptus amator, 385
quam vix succedant, quae bene coepta putes.*

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.

quatrocentas e oitenta e três comédias⁸⁰?
Pois fora seis, as demais todas elas 370
pecaram contra a arte gravemente.⁸¹
Sustento enfim o que escrevi, e conheço
que embora melhor fossem de outro modo,
não teriam o prazer que tiveram,
porque às vezes o que é contra o justo 375
pela mesma razão deleita o gosto⁸².

*Humanae cur sit speculum comoedia vitae,
 quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni,
quid praeter lepidosque sales, ex cultaque verba
 et genus eloquit purius inde petas, 380
quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
 jucundis passim seria mixta jocis;
quam sint fallaces servi, [et] quam improba semper
 fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
quam miser, infelix, stultus, et ineptus amator, 385
 quam vix succedant, quae bene coepta putes⁸³*

Ouve atento, e da arte não disputes
que na comédia se crerá de modo
que ouvindo-a se possa saber de tudo.

NOTAS

- 1 Refere-se aos eruditos madrilenhos do momento.
- 2 Note-se como, no início do século XVII, a Itália ainda era tida como um lugar de referência e berço do Renascimento.
- 3 O Liceu ateniense era aristotélico, em honra a seu fundador. Lope talvez tenha cometido esse erro propositadamente, com o único intuito de manter a métrica do verso.
- 4 Marco Túlio Tirão. Secretário de Cícero, acredita-se que tenha reunido e publicado sua obra. Aqui Lope lança mão da figura latina para colocar-se na posição de aprendiz.
- 5 No período de um ano.
- 6 Referência aos dramaturgos de meados do século XVI.
- 7 Brilho, talento.
- 8 Lope se mostrava contrário à tendência de incorporação da *tramoya*, conjunto de máquinas utilizado no Século de Ouro, que visava a um efeito cênico mais moderno. Para ele, esses efeitos acabavam por mascarar a mensagem interna e a capacidade engenhosa do autor. Em outras palavras, a *tramoya* lhe parecia servir para que peças com textos ruins parecessem boas por conta dos instrumentos utilizados.
- 9 Louvam, aplaudem.
- 10 Terêncio: Públio Terêncio Afro (190-159 a.C.), dramaturgo, poeta romano e precursor da comédia moderna. Plauto: Tito Mácio Plauto (251-184 a.C.), comediógrafo romano que tomou como modelo a comédia grega e soube combinar com maestria ação e diálogo em seus textos. Notemos como o verso de Lope é em grande medida paradoxal, tendo em conta a modernidade que esses dois autores imprimiram em seus textos.
- 11 Segundo Enrique García Santo-Tomás (2006), tradução de “Finem habet sibi propositum comoedia eum... quem & alia poematum genera...”, de Francesco Robortello, em *In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*.
- 12 Lope de Rueda (Sevilha, 1510-Córdoba, 1565) escreveu comédias, entremeses e também foi conhecido como o grande ator de seu tempo. Hoje é considerado um dos primeiros atores profissionais do Século de Ouro espanhol, além de um comediógrafo destacado do século XVI.
- 13 Lope faz referência ao argumento da comédia *Armélina*, de Lope de Rueda.
- 14 Primeira referência explícita ao estagirita.
- 15 Na *Poética* de Aristóteles, Mégara é mencionada como uma localidade onde houve uma escola de filósofos.
- 16 Epicarmo (540 a.C.-450 a.C.), comediógrafo grego, aclamado como o primeiro a dar unidade à comédia.
- 17 Magnes foi autor de comédias da primeira metade do século V a.C.
- 18 Gramático latino do século IV, autor de comentários sobre Terêncio e Virgílio.
- 19 Téspis de Ática, dramaturgo grego do século VI a.C., criador da tragédia segundo a tradição ateniense.
- 20 Referência a *Jerusalén conquistada*, poema épico de Lope publicado em 1609. Com esta obra Lope pretendia ser aclamado como o grande poeta épico espanhol, assim como Camões fora no século anterior em Portugal. No entanto, o autor recebeu diversos juízos críticos que não lhe agradaram. Para informações mais detalhadas sobre a obra, conferir minha tese de doutoramento, *Crítica e teoria poética nos séculos de ouro: a teorização sobre o gênero épico nas artes poéticas e um estudo sobre a poesia épica de Lope de Vega*, de 2018.

- 21 Antonio di Tucci Manetti (1423-1497), autor de *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito, forma et misure dello "Inferno" di Dante Alighieri, poeta excellentissimo*.
- 22 Mais rápido.
- 23 Menandro (342 a.C.-292 a.C.). Um dos maiores comediógrafos gregos, cuja influência é notória em Terêncio, como fica claro no trecho.
- 24 Lope apresenta um Terêncio mais fiel a um modelo rígido de comédia.
- 25 Comédia de pouca elevação, que costumava ser representada nas ruas por saltimbancos. Nos versos seguintes, Lope destaca o caráter humilde e baixo dessas representações e como os atores costumavam representá-las “sem coturno”, ou seja, descalços.
- 26 Calçado usado pelos atores do teatro antigo para parecerem mais altos.
- 27 Gênero teatro latino com assunto grego, cujos principais representantes são Plauto e Terêncio.
- 28 Gênero que representava assuntos cotidianos ou amorosos e no qual apareciam atrizes. Dois expoentes são Décimo Labério e Públio Siro.
- 29 Comédia romana cuja principal marca é a toga usada por suas personagens.
- 30 Seu nome deriva de Atella. Estas comédias retratavam a vida cotidiana. Pompônio Leto é um dos principais representantes dessa vertente.
- 31 O nome provém das tabernas romanas e, segundo García Santo-Tomás (2006), o gênero é uma derivação da togata, mas com personagens humildes.
- 32 Marco Túlio Cícero (106 a.C.-43 a.C.), orador, político e filósofo que exerceu enorme influência sobre a língua latina.
- 33 Lope contrapõe a arte nova à arte antiga, baseada mais na razão que na criatividade, como fica claro nos versos subsequentes.
- 34 Francesco Robortello (1516-1567) – erudito famoso pelos comentários à obra de Aristóteles.
- 35 Célebre verso no qual Lope não usa o termo “monstro” de forma pejorativa, antes destaca o caráter extraordinário das comédias “vulgares”.
- 36 Encobrimdo os defeitos.
- 37 Encontrando um caminho intermediário entre a comédia antiga e a de seu tempo.
- 38 Felipe II, alcunhado “o Prudente”, herdou de Carlos V um dos maiores impérios da história moderna. Acredita-se que o soberano espanhol não achava de bom tom a presença de monarcas em cena.
- 39 Plutarco (46 d.C.-120 d.C.), autor de *Vidas paralelas*, que agrupa biografias de diversas personagens gregas e romanas.
- 40 Sêneca (4 a.C.-65 d.C.). Autor de poucas obras dramáticas, que representam problemas humanos considerados mais sérios por Lope.
- 41 O Minotauro é fruto dos amores de Pasífae com um touro branco. Esta analogia a um monstro como síntese de dois gêneros também está presente nas *Tablas poéticas*, de Cascales.
- 42 Tradução do verso de Serafino Aquilano, “E per tal variar natura è bella”
- 43 Fábula: ação.
- 44 Aqui Lope desconsidera veemente uma famosa recomendação da *Poética* de Aristóteles e encaminha seu texto para a vitória da renovação frente à rigidez.
- 45 Ir de um lugar a outro. Logo, a unidade de tempo deve ser mantida.
- 46 Dia matemático, com vinte e quatro horas.
- 47 Lope faz referência a um espectador exigente, que crescia nos *corrales*.

- 48 No século XVII as peças costumavam se estender por mais de duas horas.
- 49 Lope recomenda que se faça um esboço das comédias em prosa. A crítica lopiana ressalta que esta recomendação nunca foi seguida pelo próprio Lope.
- 50 Cristóbal de Virués (1550-1614). Escreveu tragédias e é conhecido como Capitão por sua participação na batalha de Lepanto, da qual participou Cervantes.
- 51 García Santo-Tomás (2006) destaca que a única comédia de Lope segundo este padrão é *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*.
- 52 Como as representações mencionadas tinham quatro atos, logo sabemos que havia três intervalos. García Santo-Tomás (2006) afirma que nos dois primeiros intervalos se representavam entremeses – pequenas peças de teatro, geralmente cômicas, e de apenas um ato –, já no terceiro havia alguma representação dançante. Com a diminuição dos espetáculos para agradar o público, os intervalos também sofreram modificações, com a *loa* – um texto declamado que servia de preâmbulo – antecedendo o primeiro ato, um entremez em seguida, logo o segundo ato, um baile ou *jácara* – uma espécie de subgênero teatral satírico composto de versos octossílabos –, o terceiro ato e, finalmente, um entremez que encerrava a representação.
- 53 Ateneu de Náucratis, escritor grego do século III.
- 54 Xenofonte (430 a.C.-355 a.C.), autor de *Helênicas* e *Ciropédia*, famoso por seus escritos moralizantes e históricos.
- 55 Ator famoso como intérprete de tragédias, citado por Xenofonte e Aristóteles.
- 56 Lope destaca como as peças devem ter uma preponderância de diálogos para que não se perca a agilidade da representação.
- 57 Pura, sem artifícios.
- 58 Assuntos banais.
- 59 Públio Élio Aristides (129-189 d.C.), retórico, autor de diversos discursos.
- 60 Lope sublinha sua predileção por uma linguagem clara frente ao obscurantismo que caracterizaria uma vertente barroca, cujo principal expoente é Luis de Góngora.
- 61 Ilha mítica que aparece em textos do período.
- 62 Foi nas proximidades do rio Metauro que os romanos venceram os cartagineses.
- 63 Animais míticos formados por uma metade de corpo de dragão e outra metade de cavalo.
- 64 Verso dos mais comentados do *Arte nuevo*, pois Lope sublinha que não se deve contrariar deliberadamente a audiência, mas enganá-la de forma gentil.
- 65 A redondilha, no Século de Ouro, era pensada em um sentido mais amplo. Nesta famosa passagem do discurso, alude-se a uma redondilha de cinco versos, ou seja, a quintilha.
- 66 Anadiplose: repetição de frase ou palavra final de um período ou verso no princípio do seguinte.
- 67 Anáfora: repetição da mesma palavra no começo de vários versos.
- 68 Apóstrofe: interpelação ou invocação com que o orador interrompe o seu discurso.
- 69 Lope se refere a Miguel Sánchez Requejo (1560-1620), autor ainda vivo à época, elogiado por seus contemporâneos e autor de apenas duas comédias: *La guarda cuidadosa* e *La isla bárbara*.
- 70 “Falar equívoco” mantém estreita relação com “Engane sempre o gosto”.
- 71 A ambiguidade e um certo jogo de conceitos era algo apreciado entre as audiências das comédias.
- 72 Optei por traduzir *Pliegos* por *Livretos*, pois cada ato está composto de quatro

- livretos com quatro folhas, totalizando um total de dezesseis folhas por ato.
- 73 Formas breves do discurso dramático.
 - 74 Lope segue a Robortello – que por sua vez seguia a Vitruvius – ao elencar os três gêneros de palco: trágico, satírico e cômico.
 - 75 Marcos Vitruvius Polião viveu no século I a.C. e é autor de *De architectura*, tratado no qual aparecem importantes comentários sobre teatro e cenografia.
 - 76 Públio Valério Máximo (século I a.C.-século I d.C.), historiador latino cuja grande obra são os *Nove livros de feitos e dizeres memoráveis*.
 - 77 Pietro Riccio Crinito (1475-1507), autor italiano bastante conhecido na Espanha renascentista e autor de comentários sobre cenografia teatral.
 - 78 Júlio Pólux (135-188), gramático e sofista, autor da enciclopédia *Onomástico*.
 - 79 Sobre estes versos, conferir o estudo após o discurso.
 - 80 Lope é famoso por ser um dos autores mais prolíficos de toda a literatura.
 - 81 Lope destaca o caráter heterogêneo que marca sua obra e que fez com que tivesse que escrever um discurso que justificasse suas escolhas menos ortodoxas.
 - 82 Do mesmo modo, Lope sempre se preocupou com o gosto do público receptor, o que fez com que se transformasse em um autor famoso entre o público, mas não alcançasse o tão desejado posto de poeta da corte.
 - 83 Pode-se traduzir esta última demonstração de erudição de Lope, seguindo García Santo-Tomás (2006), como:
Por que é espelho da vida humana
a comédia: que bens provoca
ao jovem ou ao ancião; que outra coisa
além da graça de seu garbo,
de suas cultas palavras e sua limpa
eloquência trazer pode, perguntas;
em meio de suas burlas que questões
sérias propõe ou entre alegres brincadeiras
que assuntos transcendentais vai misturando;
que falsos os criados, que perversa a mulher e quanto cheia
de enganos e falácias sem medida;
que triste, abjeto, desprezível e simples
o amante, e de que bem distinto modo
acaba o que teve o bom começo.

A NOVA ARTE DE FAZER TEATRO

Estudo crítico

Wagner Monteiro¹

Representa como sueles,
que yo no gusto de andar
con el arte y sus preceptos.

Cánsanse algunos discretos.

Pues déjalos tú cansar;
deleita el oído y basta,
como no haya error que sea
disparate que se vea.

Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*

Na extensa produção de Lope de Vega destacam-se os poemas narrativos que Alonso Zamora Vicente denomina como *grupo pedagógico*, didático e referente a motivos literários ou culturais². Nesse conjunto, enquadram-se *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1629) e *Laurel de Apolo* (1630).

Laurel de Apolo é uma obra de suma importância para se analisar a produção lopiana. Nela, Lope passeia pela produção contemporânea, fazendo com que seus gostos sejam franqueados. Nessa obra são

- 1 Wagner Monteiro é professor de Literatura Espanhola e de Tradução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui doutorado em Letras pela UFPR (2018), com período sanduíche na Universidad de Salamanca, e pós-doutorado em Literatura Espanhola e Tradução pela Universidade de São Paulo (2022). É autor do livro *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español* (2019).
- 2 ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1969.

abordados mais de duzentos e oitenta poetas espanhóis, além de escritores de Portugal, França e Itália. O Fênix usa ali o mesmo modelo que Cervantes havia utilizado no “Canto de Calíope”, de *La Galatea*, e Diego de Saavedra Fajardo, em *República literaria*. Chama a atenção no poema de Lope não o destaque a Frei Luis de León e Francisco de Quevedo, mas o desinteresse por Santa Teresa de Jesús e San Juan de la Cruz, assim como os comentários inexpressivos a Tirso de Molina e Calderón de la Barca. Como as apreciações foram feitas por um dos autores mais atentos à cena literária da época, provavelmente tais considerações não foram em vão.

Não se pode ignorar os antecedentes de *Arte nuevo*, dado que anos antes diversas poéticas foram escritas, o que demonstra que não só o teatro florescia na Espanha, como as discussões sobre esse gênero se intensificavam. A poética de López Pinciano, de 1596, funcionou na virada do século como um ponto de partida. Logo surgiram textos de grande envergadura, como o *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, em 1602³. Anos após a publicação do *Arte nuevo*, Cascales escreveu uma epístola em suas *Cartas filológicas* (1639) em defesa das comédias e de suas representações e num claro diálogo com Lope em defesa da liberdade criadora do autor de comédias, em detrimento do teatro engessado que muitos predicavam.

Lope sentiu a necessidade de justificar um teatro tão marcado pela rebeldia, com cenas desenvolvidas em espaços tão díspares e personagens que apareciam em diferentes etapas de suas vidas. Assim, com quarenta e nove anos, nos últimos meses de 1608 ou já em 1609, o Fênix leu ante à academia de Madri seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, depois de haver escrito passagens de comédias como *Del mal, lo menos*, nas quais

3 Conferir MONTEIRO, Wagner. *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español*. Curitiba: Appris, 2019.

se lê: “há pessoas que sem arte não escreverão à sua avó, porque o manda Platão e Aristóteles o ensina”⁴.

Se traçarmos um panorama do teatro nesse período, veremos como, pouco a pouco, as referências a Aristóteles e a Horácio começam a perder força nas artes poéticas de alguns autores, o que desembocaria na teoria de González de Salas e na de Lope de Vega. Até mesmo a teoria de López Pinciano, na *Filosofia antigua poética* (1596), já dava margem a inovações, ainda que com uma presença bastante marcada do aristotelismo, o que desmente teóricos que costumam isolar *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope, como a única obra que vislumbrou uma modernidade e tentou desprender-se da teoria de Aristóteles.

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo saiu na imprensa de Alonso Martín como segunda parte das *Rimas*⁵. O texto foi encomendado por Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña e membro da Academia de Madri⁶, onde Lope leu o discurso para os demais membros. É relevante esclarecer que Lope não escreveria uma poética como *El arte nuevo* se não lhe houvesse demandado um grande erudito. Dom Diego⁷ era uma figura interessante no meio intelectual do início do século XVII, lembrada também por Cervantes em seu *Viaje del Parnaso*: “Tú, Conde de Osaña, que com plantas tiernas pisas de Pindo la alta cumbre [...]”⁸. O Conde de Osaña foi também um importante mecenas de escritores, por um lado por gozar de dinheiro e prestígio, por outro, por apreciar discussões

4 VEGA, Lope de. *Del mal lo menos*. Valencia: Universit, 2001. p. 70.

5 A primeira edição das *Rimas*, de 1604, ainda não tem *El arte nuevo*, tampouco a edição lançada em Lisboa, em 1605.

6 Em Madri, foram criadas diversas academias literárias. Juana de José Prades (1971) cataloga as principais: Academia Imitatoria, Academia de los Humildes de Villamanta, Academia del Conde de Saldaña, Academia de Madrid, Academia Selvaje, Academia peregrina, Academia Castellana, entre outras.

7 Além da Academia de Madrid, vale destacar a Academia del Conde de Saldaña, cujo mediador, como se deduz, é o próprio Conde de Saldaña.

8 CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Barcelona: Aneto, 2005. p. 80.

literárias. Esse caráter do conde atraiu Lope, que estabeleceu com ele uma enorme amizade, a ponto de dedicar-lhe seu grande projeto épico, a *Jerusalén conquistada*. Corroborando a hipótese de que o discurso tenha sido escrito sob encomenda, Juan Manuel Rozas⁹ não acredita que *El arte nuevo* tenha atingido intérpretes e espectadores do teatro espanhol, ou seja, segundo ele, a obra não funcionou como manifesto para uso de todos. Na verdade, o texto deve ter circulado entre poucos escritores e eruditos.

Essa tradição de academias literárias remonta a 1252, quando o rei Afonso, o Sábio, instituiu no palácio de Toledo um espaço para discussões e leituras que se assemelharia ao que hoje chamamos centro de pesquisa¹⁰. Mas é por influência italiana que florescem na Espanha, no final do século XVI e início do XVII, espaços de discussão sobre arte, retórica, literatura e ciências. Lope é o porta-voz de três academias madrilenhas que figuram entre as principais de que se tem notícia: Academia de Saldaña, Academia Selvaje e Academia de Madrid, onde leu *El arte nuevo*.

Para o professor Enrique García Santo-Tomás¹¹ o texto de Lope se configura como uma “sagaz intervenção crítica”; no entanto, não alcança aquilo que prometera no título. Trocando em miúdos, não se trata de um texto inaugural, nem de um manifesto de uma arte nova, mas de uma reflexão sobre o gosto dos espanhóis e suas preferências estéticas, levando em conta o horizonte de expectativa de seus leitores.

9 ROZAS, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990. p. 260.

10 José Sánchez (1961) afirma que a academia moderna tem sua origem na Itália, principalmente por conta da imensidão de estados independentes que o país teve e pela grande quantidade de literatos que conviveram no século XVI. Em 1725, Sánchez calcula que havia pelo menos seiscentas academias em território italiano.

11 GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. In: VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006.

Dois conceitos foram fundamentais para os escritores do Século de Ouro: *natureza e arte*. O talento e a inspiração de um autor estavam diretamente relacionadas àquilo que lhe era *natural*, enquanto a arte poderia ser desenvolvida como o escritor quisesse. Para Lope, ao mesmo tempo, *arte* significava obedecer às regras estabelecidas na Grécia Antiga. Dessa forma, o autor afirmava não obedecer à *arte*, como neste trecho de *Lo fingido verdadero*: “nunca reparo tanto en los preceptos/ antes me cansa su rigor, y he visto/ que los que miran en guardar el arte/ nunca del natural alcanzan parte”¹². *El arte nuevo* surge, então, como um manifesto de ruptura com a *Poética* de Aristóteles e, ao mesmo tempo, com a ideia de *arte* à época, para tentar impulsar o novo teatro que surgia e refletir o *natural* de cada poeta. Por outro lado, Sánchez Jiménez¹³ afirma que o exercício de Lope é, sem dúvida, revolucionário, pois o conceito de *arte* é intemporal na concepção clássica, logo, uma arte nova seria uma clara contradição. São várias interpretações do conceito de *arte* em Lope. Juana de José Prades¹⁴, por exemplo, destaca o fato de Lope declarar que lhe pediram “uma” arte de comédias, ou seja, não “a” arte, de uma forma genérica. Portanto, Lope não vislumbrava escrever sobre a arte teatral de forma geral, mas antes sobre a parcela que lhe cabia dentro de um universo tão amplo como a cena teatral. Finalmente, Romera-Navarro sintetiza que a Academia de Madrid foi clara ao pedir a Lope uma arte de comédias que fosse do gosto popular¹⁵. Em síntese, não uma arte que estivesse conforme aos princípios dos eruditos, mas algo

12 VEGA, Lope de. *Lo fingido verdadero*. Roma: Bulzoni, 1992. p. 85.

13 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 203.

14 JOSÉ PRADES, Juana de. Estudio preliminar. In: VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. p. 29.

15 ROMERA-NAVARRO, Miguel. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Gredos, 1935. p. 16

que explicasse as ferramentas que essa arte mantinha para agradar as exigências do público espanhol.

El arte nuevo se insere, pois, em uma via que Peter Burke enquadra na “Idade da Variedade”¹⁶. Para o historiador britânico, a partir do final do século XVI, vigorou uma problematização entre seguir as regras que levavam em conta a *Poética*, de Aristóteles, ou romper com elas. O texto de Lope é um clássico exemplo de discurso que procurou problematizar esse conflito. Em 1609, a problematização entre *emular* e *superar* crescia cada vez mais e atingia graus de discussão cada vez maiores nas academias literárias. A máxima de Sêneca, *Omnis ars naturae imitatio est* (Toda a arte é imitação da natureza) ganhou força e servia como um argumento de autoridade, na literatura, para Lope de Vega e seus aliados, assim como para caracterizar o novo estilo de pintores como Caravaggio, Velázquez, entre outros. Lope é o símbolo de uma tendência que começava a ganhar força.

Outrossim, o fato de que Lope estivesse tão atento ao gosto de seu público pode parecer banal, mas não é. Embora setores mais conservadores em Madri não se mostrassem atentos à recepção do público das comédias, Lope se revelou um estudioso sagaz do gosto do público receptor, o que gerou, no século XVII, uma poética revolucionária, por não ter como premissa uma concepção abstrata de teatro, mas a realidade e a experiência do sucesso teatral contemporâneo. Lope está próximo como ninguém do conceito de *deleite*, pois o horizonte de expectativas do público das comédias mantém um peso maior em sua produção, em relação aos preceitos clássicos.

Toda a teoria de Lope leva em conta o público receptor. Para o autor, a variedade que se propõe faz com que aqueles que assistam

16 BURKE, Peter. *The European Renaissance*. Oxford: Blackwell, 1998.

às comédias possam deleitar-se. O termo “tragicomédia”, usado por ele, também se justifica por poder se adequar a um público cada vez mais versátil e exigente. Com efeito, esse termo sintetizaria um gênero que, cada vez mais, parecia não se encaixar na denominação “comédia” ou apenas “tragédia”. Vimos destacando a modernidade da teoria de Lope de Vega em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Diferentemente daquilo que fora preconizado nas artes poéticas renascentistas, Lope escreve um tratado para justificar o caráter moderno de suas comédias, na contramão de uma teoria submissa à *Poética* de Aristóteles. Como José Antonio Maravall afirma: o Barroco é uma cultura das massas¹⁷. Da mesma forma, pode-se destacar uma palavra fundamental que sintetiza a arte seiscentista e, principalmente, a obra de Lope de Vega: a *admiratio*.

A estética baseada na *admiratio* ressaltaria a qualidade de intensidade da percepção, na contramão da frieza do racionalismo renascentista. Lope, na posição de um dos principais poetas da Corte espanhola, sempre buscou agradar o gosto tanto da monarquia quanto do público. É importante levar isso em conta para se compreender o movimento que sua teorização seguiu, assim como o caminho que sua ficção – tanto a comédia como a poesia épica – tomou. A ideia de *admiratio* alinha-se ao conceito de *deleite*, noção bastante desenvolvida por Horácio. De fato, vemos como Lope vislumbrava produzir uma arte que levasse em conta o horizonte de expectativas de sua audiência, na contramão de uma ideia de drama atrelado única e exclusivamente aos preceitos clássicos.

Além de uma ideia de recepção do público leitor/ouvinte, Gerhart Schröder destaca o papel que a Contrarreforma manteve sobre a arte. Interessante verificar como esse autor argumenta que o caráter mais reflexivo de diversas obras do século XVII se dá

17 MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.

pelo alinhamento à Contrarreforma, que combatia o racionalismo exacerbado que o Renascimento havia propagado:

Uma razão extra pode haver sido que, na exemplar fonte espanhola, os interesses do próprio Estado coincidiram com os interesses dos tratadistas. Noutras palavras, o fenômeno do controle se torna menos localizável quando a região sobremaneira controlada, a arte verbal, tem por intérpretes figuras aceitas ou integradas ao mecanismo do poder [...] Deixando a palavra com o próprio Schröder: a Contra-Reforma se põe, perante o racionalismo moderno, em uma posição defensiva. Se o racionalismo implica uma série de postulados que conflita com a experiência estética, a astúcia dos contra-reformistas esteve em favorecer uma arte propícia à sua posição.¹⁸

Portanto, fica claro como Lope, em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tenta articular tradição e inovação em um texto no qual o autor sinalizava a busca pela liberdade do poeta. Antonio García Berrio¹⁹ é ainda mais enfático ao afirmar que a comédia nova de Lope, por mesclar o trágico e o cômico e romper com várias unidades clássicas, dá início ao teatro moderno, que em grande medida se afasta do teatro greco-romano-francês. Para García Berrio, Valle-Inclán e Brecht, entre tantos outros, são herdeiros dessa tradição formada pela ruptura, que teve não apenas Lope como expoente, mas também autores como Tasso e Ariosto, que não seguiram as regras clássicas *a rajatabla*²⁰.

Fica claro que *El arte nuevo*, por manter uma natureza polêmica desde sua concepção, gerou reações das mais diversas ao longo da história. Interessante retomar as etapas da crítica ao livro que Juan Manuel Rozas²¹ cataloga, para perceber como a sua recepção seguiu diferentes caminhos, conforme a tendência da crítica literária de cada momento:

18 SCHRÖDER, 1987 *apud* LIMA, Luiz Costa. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 117.

19 GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 2016.

20 De maneira estrita. (N. E.)

21 ROZAS, *op. cit.*, p. 263-265.

1. Etapa coetânea: discípulos de Lope, como Tirso de Molina e Ricardo de Turia, que entenderam o manifesto e o defenderam, levando em conta a produção dramática do Fênix; os opositores ao modelo de Lope, em sua maioria classicistas;
2. Etapa pré-histórica: período no qual Lope começa a fazer parte de um cânone da história do teatro universal, nos escritos de Lessing, Tieck e Grillparzer;
3. Etapa histórica e historicista: compreende o período entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Nessa etapa, cujo grande nome é seguramente Menéndez Pelayo, vigora uma crítica impressionista, com lopistas apaixonados por sua comédia, mas desapontados com a leitura de *El arte nuevo*, que lhes parece uma obra superficial, ambígua e contraditória;
4. Etapa crítica: etapa cujo pioneiro é Menéndez Pidal, a qual compreende uma imensa quantidade de trabalhos sobre *El arte nuevo*, com leituras que tentam produzir interpretações reais sobre o poema.

Portanto, a partir da quarta etapa, cujo pontapé inicial é a interpretação realizada por Menéndez Pidal, *El arte nuevo* começa a ser estudado e analisado tendo em vista suas referências e os diálogos que mantinha, deixando de lado considerações que acabavam por produzir impressões irrelevantes sobre a obra.

ESTRUTURA DE *A NOVA ARTE*

Texto de caráter inovador, *El arte nuevo* também surpreende, já ao princípio, pela métrica. Os versos brancos não são uma constante na poesia e no teatro de Lope. Pode-se supor que o texto tenha sido escrito muito rapidamente, talvez no mesmo dia da reunião da Academia de Madri. Outra hipótese é a de que, sem a necessidade

da rima, Lope tenha percebido que poderia proporcionar mais precisão a seu texto. Ao mesmo tempo, como descreve Juan Manuel Rozas²², Lope escreveu um discurso seguindo o modelo de epístola ao modo horaciano. As epístolas de Horácio e Petrarca, em suas primeiras traduções ao castelhano, apresentavam decassílabos soltos. Lope absorve esse modelo que, ademais, produz um efeito de facilidade e precisão em um estilo adequado.

O discurso de Lope está dividido em quatro partes: um preâmbulo, uma revisão da teoria dramática antiga, uma exposição e explicação da dramaturgia da nova comédia, e um epílogo²³, seguindo a visão de mundo literário que havia aprendido, a retórica antiga. Vejamos como sua divisão dá conta de alguns fatores, mas não de outros. Por exemplo, Lope apresenta de forma clara como é a comédia de 1609 e consegue desenvolver coerentemente ironia, erudição e experiência²⁴, no entanto, há uma explícita desproporção entre as diferentes partes nas quais nos deteremos. Conceitos como o de *tragicomédia* são exaustivamente trabalhados, diferentemente de questões temáticas, ou de pontos importantes, como a duração da comédia, o que faz com que a parte doutrinal pareça ter sido escrita de forma mais descuidada que o preâmbulo. No entanto, levando em conta o público que ouvia o discurso de Lope, essa aparente pressa foi presumivelmente proposital.

1. PREÂMBULO – v. 1-48

Até o verso 48, o autor nos apresenta uma espécie de preâmbulo, primeiramente com uma saudação do Fênix a seus companheiros acadêmicos e a afirmação de que escreve a obra por obediência. A leitura dos primeiros versos nos mostra que Lope não

²² *Ibid.*, p. 279.

²³ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*

²⁴ ROZAS, *op. cit.*, p. 276.

escreveu o *Arte nuevo* de forma espontânea, mas sob demanda. Com uma primeira parte que parece cativar um público provavelmente partidário da preceptiva de Aristóteles, Lope tenta, em um primeiro momento, conquistar seu público ouvinte com elogios efusivos e até mesmo bajuladores – em síntese, uma *captatio benevolentiae*.

Já a partir do verso 22, Lope revela mais uma vez seu lado polêmico, ao afirmar-se como uma espécie de salvador do teatro espanhol, que se encontrava – segundo suas palavras – em um estado de barbárie até o surgimento de um poeta como ele, transitando entre o tom de retratação e a ironia:

Mas porque, enfim, achei que as comédias
estavam na Espanha, naquele tempo,
não como seus primeiros inventores
pensaram que no mundo se escrevessem,
mas como as trataram muitos bárbaros,
que ensinaram ao vulgo suas rudezas;
e assim, se introduziram de tal modo
que, quem com arte agora as escreve,
morre sem fama e galardão, que pode,
entre os que carecem de seu lume,
mais que razão e força, o costume.²⁵

Os “primeiros inventores” citados por Lope são, provavelmente, o toledano Navarro e, claro, Lope de Rueda. Em *Virtud, pobreza y mujer*, o Fênix aludiria a esses poetas como os primeiros inventores de um gênero novo, que acabou por ser maltratado anos mais tarde por seus sucessores. Portanto, Lope destaca que lhe coube o papel de retomar, em alguma medida, a renovação de um poeta como Lope de Rueda e reconfigurar o gênero como uma nova arte.

Lope mostra-se franco desde o preâmbulo. Como o discurso é relativamente curto, não há espaço para grandes reflexões herméticas sobre o estado das obras teatrais antes de lançar mão

25 VEGA, 1609, v. 22-32.

do tema que se havia proposto a apresentar. Desse modo, Lope rapidamente aparta Plauto e Terêncio, por um lado, para demonstrar que conhece o modelo clássico, por outro lado, para reafirmar seu compromisso com o deleite do público que assiste às suas comédias. Essa demonstração de conhecimento da ciência vigente à época mostra que Lope respeitava os acadêmicos que o ouviam. Diante disso, antes que o novo modelo seja efetivamente exposto, elogiam-se também os méritos da arte antiga.

2. REVISÃO DA TEORIA DRAMÁTICA ANTIGA – v. 49-127

A segunda parte trata das características da comédia clássica, antes que o modelo de Lope venha a ser apresentado. Interessante notar no trecho abaixo como o autor trata da origem da tragédia e da comédia, ao colocar a *Odisseia* e a *Iliada* como pontos de partida de cada um desses gêneros, respectivamente. Lope acreditava que uma epopeia podia ou não ser trágica. Isso ficará claro quando, mais adiante, o autor denominar a *Jerusalén conquistada* como epopeia trágica. Aqui, Lope se alinha a Aristóteles, que na *Poética* apresenta a *Iliada* e a *Odisseia* como antecedentes da tragédia e *Margites* como uma inspiração para as comédias:

E Homero, a imitação da comédia,
a *Odisseia* compôs, porém a *Iliada*
da tragédia foi egrégio exemplo,
a cuja imitação chamei epopeia
a minha *Jerusalén*, e adi *trágica*;
[...]

Por argumento a tragédia tem
a história, e a comédia, o fingimento;
por isso foi chamada planipédia
do argumento humilde, pois a fazia
sem coturno e teatro o recitante.²⁶

²⁶ *Ibid.*, v. 88-92, 111-115.

Lope, então, faz uma transição temática, como assinala García Santo-Tomás²⁷, antes de chegar à parte mais importante de seu discurso. Nesse fragmento, destaca-se a leitura de Francesco Robortello e seu *Comentario* (1548) à *Poética* de Aristóteles, que seria a base do estudo de vários eruditos à época, entre eles Francisco Cascales. Lope cita o teórico italiano renascentista, leitura corrente à época, como o autor que já havia teorizado sobre o gênero dramático, mas não o utiliza como base para uma releitura:

Se pedis arte, eu vos suplico, engenhos,
Que leiais ao doutíssimo udinês,
Robortello, e vereis sobre Aristóteles,
e, à parte no que escreve *De Comedia*,
quanto por muitos livros há difuso,
que tudo do agora está confuso.

Se pedis parecer destas que agora
estão em posse, e que é necessário
que o vulgo com suas leis estabeleça
a vil quimera deste monstro cômico,
direi o que tenho, e perdoai, pois devo
obedecer a quem mandar-me pode,
que, dourando o erro do vulgo, quero
dizer-vos de que modo as quereria,
já que seguir a arte não há remédio,
nestes dois extremos dando um meio.²⁸

Ainda nestes versos, Lope reflete sobre como a imitação é desenvolvida em uma comédia, diferenciando a temática que deve ser desenvolvida na comédia e na tragédia, para logo entrar em uma pequena reflexão sobre Lope de Rueda, poeta que, segundo o Fênix, soube retratar ações vulgares em suas peças. Nessa mesma parte, Lope de Vega se condói pelas impressões repletas de erros das

27 GARCÍA SANTO-TOMÁS, *op. cit.*

28 VEGA, 1609, v. 141-156.

comédias de seu homônimo, uma vez que o mesmo acontecia com as suas próprias.

Também é digna de nota a síntese que Lope produz do que viria a ser um entremez: uma pequena ação teatral cujos protagonistas são plebeus. Ou seja, mais do que um trabalho de análise da forma literária, Lope define o gênero a partir do ponto de vista da condição social das personagens. Ao explicitar que não se pode inserir em um entremez a figura de um rei, o Fênix julga este gênero como ínfimo por contar exclusivamente com o vulgo.

Ao perceber, mais ao final dessa segunda parte, que Robortello reflete sobre a imprecisão da *Poética* de Aristóteles num ponto fundamental como a origem da comédia, Lope busca outras referências eruditas e chega a Élio Donato, conhecido na Europa como exegeta de Terêncio. Lope teve acesso aos comentários de Élio Donato em grande medida porque Terêncio era um de seus comediógrafos favoritos e o Fênix mantinha provavelmente as edições de sua poesia saídas em Salamanca.

Isso posto, verificamos como nesta parte Lope recorre muito mais a textos teóricos para tratar de questões técnicas dramatológicas. A partir do ponto em que o objetivo central de sua fala é a história da comédia, assim como seu *modus operandi*, Lope se sente mais à vontade recorrendo principalmente a Francesco Robortello²⁹, e em seguida a Élio Donato, para enfrentar os acadêmicos de Madri.

3. EXPOSIÇÃO E EXPLICAÇÃO DA DRAMATURGIA DA NOVA COMÉDIA – V. 128-361

Na terceira parte, Lope propõe, finalmente, uma maior liberdade para a comédia na Espanha do século XVII. O primeiro ponto levantado pelo autor é a autonomia para misturar personagens

29 Juana de José Prades (1971) demonstra como versos em latim de Robortello são literalmente traduzidos: “Finem habet sibi propositum comoedia eum” / “tem a comédia seu fim proposto”.

de diferentes classes, fato que o autor sabia que havia desagradado Felipe II:

Escolha-se o sujeito, e não se olhe
(perdoem os preceitos) se é de reis,
porém por isso creio que o prudente
Felipe, rei da Espanha e senhor nosso,
divisando um rei neles se enfadava
ou fosse ao ver que a arte contradiz,
ou que a autoridade real não deve
andar fingida entre a humilde plebe.³⁰

Lope lança mão de um tom mais agressivo para justificar que essa mistura de personagens não é uma novidade sua, pois já estava na comédia antiga, fato que deve fazer com que os eruditos mais aristotélicos e que tomavam os textos greco-romanos como modelos absolutos sejam obrigados a calar-se:

Isto pois é voltar à comédia antiga
onde vemos que Plauto dispôs deuses,
como em seu *Anfitrião* o mostra Júpiter.
Sabe Deus que me desgosta aprová-lo,
porque Plutarco, falando de Menandro
não estima bem a comédia antiga;
mas como da arte vamos tão remotos,
e na Espanha lhe fazemos mil injúrias,
fechemos douts desta vez os lábios.³¹

Com o mesmo tom, Lope defende a unidade de ação, mas refuta a de tempo. Isto é, o autor se mostra contrário à regra de que uma comédia deve passar-se no período de um dia (entre o nascer e pôr do sol) e afirma que os dramaturgos espanhóis já não se haviam mantido fiéis quando misturaram a sentença trágica à baixeza cômica:

30 *Ibid.*, v. 157-164.

31 *Ibid.*, v. 165-173.

Não se há de arguir que passe no período
de um sol, embora juízo de Aristóteles,
porque já lhe perdemos o respeito
quando mesclamos a sentença trágica
à humildade da baixaza jocosa³².

Ainda nesta parte Lope recomenda que os autores que quiserem começar a escrever comédias devem elaborar um roteiro prévio em prosa, para então conceber uma divisão em três atos. Isso chama a atenção porque nunca foram encontrados manuscritos de comédias de Lope escritos em prosa. Lope também dedica algumas palavras sobre a linguagem utilizada nas comédias, que deve ser apropriada, clara e fácil. Rapidamente, o Fênix recomenda que as ações sejam sempre verossímeis e que a ação dramática mantenha uma conexão com a intriga, o motor da comédia.

4. EPÍLOGO – v. 362-389

Uma das partes mais comentadas de *El arte nuevo*, o epílogo apresenta um Lope ainda mais irônico que em outros versos do discurso. É nele que o autor parece fingir um arrependimento por ir contra a corrente culta de países como Itália e França e se justifica pela quantidade de comédias produzidas:

Porém nenhum de todos chamar posso
mais bárbaro do que eu, pois contra a arte
me atrevo a dar preceitos, e me deixo
levar, pois, da vulgar corrente aonde
me chamem ignorante Itália e França.
Mas que posso fazer se tenho escritas,
com uma que acabei esta semana
quatrocentas e oitenta e três comédias?³³

32 *Ibid.*, v. 188-192.

33 *Ibid.*, v. 362-369.

Os últimos versos sintetizam o desejo de inovação de Lope, que culminaria em um destaque maior à personagem teatral e em uma maior liberdade do poeta para escolher como desenvolver sua cena teatral. Ao mesmo tempo, Lope sintetiza seu discurso com uma clara mensagem de que a norma suprema é a de deleitar o público dos *corrales*.

A NOVA ARTE NÃO ESTAVA SÓ

Diversos teóricos já destacaram a tendência de emulação que vigorou na Espanha da primeira metade do século XVI e como isso acompanhava um movimento que floresceu primeiramente na Itália, berço do Renascimento europeu. Ao destacarmos a variedade que Lope vislumbrava com *El arte nuevo*, também é importante que coloquemos seu discurso em relação com outros textos europeus, já que essa busca por um teatro mais moderno e menos engessado não aconteceu apenas com Lope ou somente na Espanha.

Com o casamento de Ana de Áustria com Luís XIII, em 1615, a cultura espanhola começou a ganhar destaque na França, a ponto de se transformar em um fenômeno de moda. Nessa época foram produzidos diversos dicionários, métodos de castelhano e, claro, traduções de obras espanholas para o francês, principalmente em centros como Lyon e Antuérpia. Com essa popularização de textos espanhóis, não demorou para que os textos de Lope de Vega ganhassem fama na França. Curioso pensar que na novela *Pétronille*, publicada em 1627 por Jean-Pierre Camus, aparece uma biblioteca ideal, na qual abundavam livros espanhóis, entre os quais se destacavam livros picarescos, de Cervantes e, sobretudo, de Lope de Vega: *El peregrino en su patria*, *La Arcadia* e dezoito tomos de suas comédias.

El arte nuevo também deve haver chegado rapidamente à França, já que há uma edição das *Rimas* – com o discurso de Lope – datada de 1609, à qual Scudéry e Corneille podem ter tido acesso. Pierre Corneille escreveu, em 1637, a peça *Le Cid*, que rapidamente ganhou fama entre o público e se mostrou polêmica por seguir um modelo menos fidedigno à *Poética*, de Aristóteles. A Academia francesa condenou com veemência o modelo de Corneille, que não gozava do mesmo prestígio de Lope, fato que fez com que as críticas lhe fossem mais contundentes. No prefácio da edição de 1648 do *Cid*, o escritor francês afirmava que era necessário dominar e interpretar as leis aristotélicas livremente, em função, sobretudo, das exigências do teatro moderno. Para ele, existia um novo teatro, com novas necessidades. Essa tendência não era compartilhada por outros grupos, que tinham a figura de Georges de Scudéry como principal porta-voz. Scudéry via Corneille como um detrator do teatro francês e das regras canônicas e seria uma das vozes mais ativas naquilo que ficou conhecido como a *Querella del Cid*. Scudéry, na epístola *Excuse à Aristote*, texto famoso por apresentar ideais contrárias a Corneille, critica a modernidade de Torquato Tasso e, de forma bastante explícita, Lope de Vega, visto por ele como um autor que produzia algo “tipicamente nacionalista” e ia contra as regras universais:

Mas assim como comecei com o italiano, quero terminar com o espanhol e com um discurso de Lope de Vega, titulado *El arte nuevo de hacer comedias*, no qual esse grande homem deixa ver bem a ele mesmo, falando contra si mesmo, como é perigoso seguir aos de sua nação nesse gênero de poesia.³⁴

34 SCUDÉRY *apud* COUDERC, Christophe. El “Arte nuevo” en Francia. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena E. (coord.). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. p. 116. Tradução nossa.

Em outras palavras, Scudéry, para atacar a Corneille, recorre a Lope como um integrante dessa estética “irregular” que ganhava forma na Espanha e que ele temia que também ganhasse terreno na França. Ao mesmo tempo, assim como destacamos na seção anterior ao mostrar como Lope não seguia o conselho de Aristóteles de que a comédia passasse entre o nascer e o pôr do sol, Corneille também não acreditava que essa recomendação devesse ser seguida à risca. Jean Chapelain, importante erudito coetâneo a Corneille – que, como mostramos anteriormente, manteve também em diversos momentos uma postura conservadora e era um aficionado da regularidade –, em carta a Antoine Godeau, afirmava que o tempo da narrativa deveria estar adequado àquilo que se estava representando. Isso, segundo Chapelain, faria com que o espectador tivesse uma ilusão mimética de assistir a uma ação em tempo real:

Posso, portanto, postular que a imitação em todos os poemas deve ser tão perfeita que nenhuma diferença haja entre a coisa imitada e aquilo que ela imita, pois o principal efeito disso é propor ao espírito que purgue suas paixões desajustadas, objetos tão verdadeiros e presentes; uma coisa que, reinando em todos os gêneros de poesia, ainda parece particularmente mostrar a cena, na qual a pessoa do poeta está escondida apenas para surpreender melhor a imaginação do espectador, e deseja que ele tome o que é representado para ele. Isso se supõe desta maneira, e considerando o espectador no assento, onde ele é convidado a apreciar o espetáculo, isto é, presente à ação do teatro quanto a uma ação real, acredito que os antigos que cumpriram a regra de vinte e quatro horas pensam que, se levassem o curso da sua representação para além do dia natural, tornariam improvável o trabalho de respeitar aqueles que a assistiam, poderia ter imaginado quanto tempo decorreu durante a sua permanência no palco que o poeta perguntaria, tendo seus olhos e discursos testemunhas e observadores exatos do contrário, ou mesmo, por mais provável que fosse a peça, perceberia assim a sua falsidade, e não poderia mais lhe acrescentar fé ou credibilidade, sobre a qual se encontra todo o fruto que a poesia poderia produzir em nós. [...]³⁵

35 CHAPELAIN, 1630 *apud* LOUVAT, Bénédicte; ESCOLA, Marc. Les fondements de

Chapelain, em uma carta de 1640 dirigida a Jean-Louis Guez de Balzac, promete se inteirar mais sobre o trabalho de Lope de Vega e, em 1659, em outra correspondência, agora a Lancelot, afirma que leu alguns fragmentos de uma arte poética escrita pelo Fênix. Finalmente, em 1662, após enfim ter mais contato com a literatura de Vega, Chapelain afirma a Longueville que Lope é um poeta “hiperbólico e extravagante”, demonstrando sua total antipatia pelo poeta espanhol, como destaca Christophe Couderc:

Em uma carta de 1662 a Longueville, Chapelain cita Lope entre os poetas espanhóis que em conjunto despreza. O ataque, injusto claro, é bastante demolidor, e confirma a reverência à autoridade aristotélica que permite a Chapelain, ao mesmo tempo, elogiar López Pinciano por bom aristotélico. Nos poetas da Espanha em geral, diz Chapelain, não se encontra nenhum conhecimento de história, nem de geografia, nem de oratória. Insiste depois, sobretudo, em que Lope confessa seus erros, e qualifica seu estilo de hiperbólico, extravagante. Ao mesmo tempo, alude à *Jerusalén conquistada*, que efetivamente é um livro bastante difundido na França, se nos ativermos à informação bibliográfica.³⁶

É ainda mais relevante pensar como Corneille, na contramão de seus detratores, como François Hédelin, levava em conta o papel do espectador na criação de uma peça de teatro. Na teoria de Corneille, assim como na de Lope, o espectador adquire um papel central. Ambos mantinham contato com os atores que interpretavam suas peças e propunham mudanças para que o público pudesse deleitar-se com as obras encenadas. Em outras palavras, tanto em Lope como em Corneille, constatamos que o período barroco procedeu à valorização do deleite como função da poesia.

la doctrine classique. In: CORNEILLE. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Flammarion, 2000. p. 215. Tradução nossa.

36 COUDERC, Christophe. El “Arte nuevo” en Francia. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena E. (coord.). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. p. 118-119.

Esse protagonismo dado ao espectador se alinha à ideia de *admiratio*, apresentada na seção anterior. Tanto Lope quanto Corneille sabiam agradar os espectadores e tentavam, ao mesmo tempo, não ignorar de todo o modelo aristotélico e se adequar à demanda de quem assistia aos espetáculos:

[...] como recebiam os espectadores a comédia de Lope e o espetáculo? [...] Joan Oleza explica, depois de analisar o sistema de géneros operando nas comédias de Lope de Vega, que em várias delas “era la experiencia misma del espectador, bien alimentada por la frecuencia de sus visitas a los corrales, la que distinguía a primera vista la *materia* (alta o baja, fingida o historial, pastoril o urbana, morisca o de historia extranjera...), la calidad de los personajes, el escenario de la acción, y el tono de la fábula (cómico o dramático). Las primeras escenas, ya que en los primeros versos, ubicaban al espectador en un horizonte de expectativas genéricas: sabía por dónde iban a ir las cosas”³⁷ [...]. Corneille conhece igualmente a importância das circunstâncias da representação: para que atores escreve, para que companhia (adequando ao número e tipologia dos atores), para que teatro, público ou da corte, para salas pouco apetrechadas ou para a do Palais Royal que permite o uso de máquinas, para o público talvez burguês que começa a frequentar com mais regularidade o teatro, onde até aos anos 30 irregularmente se exibiam farsas e tragicomédias. É a esse novo público que as primeiras comédias, como *Mélite*, se dirigem.³⁸

De natureza igual, Molière se mostra favorável, no século XVII francês, a agradar o gosto do público, critica as regras e alude de forma explícita a Lope de Vega, em sua defesa, como um autor espanhol que soube “burlar” as regras aristotélicas. Interessante

37 Era a experiência mesma do espectador, bem alimentada pela frequência de suas visitas aos *corrales*, a que distinguia à primeira vista a *matéria* (alta ou baixa, fingida ou historial, pastoril ou urbana, mourisca ou de história estrangeira...), a qualidade das personagens, o cenário da ação, e o tom da fábula (cômico ou dramático). As primeiras cenas, já que nos primeiros versos, situavam o espectador em um horizonte de expectativas genéricas: sabia por onde iriam as coisas (OLEZA, 2014 *apud* BRILHANTE, 2017).

38 BRILHANTE, Maria João. *A implantação do modelo aristotélico no teatro europeu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. p. 18-19.

notar, no trecho a seguir, como Molière não tem meias palavras para criticar Aristóteles. Longe disso, o autor francês se mostra ainda mais enfático que o próprio Lope:

O senhor me faz rir com suas regras e, se quisesse ler nossos autores dramáticos, mostrar-lhe-ia algumas muito mais defeituosas, mas que não por isso deixo de apreciar. Bem queria saber a que servem regras que somente conhecem os que leram Aristóteles, e que não contribuíram ao gosto que todo um povo espera da comédia, pois bem se faz ver que todas as peças mais regulares são as que produzem menor proveito? De sorte que o que lhe tenho que dizer é que Aristóteles pode se equivocar em suas observações, e que alguém bem pode ser tão ousado como certo autor espanhol que se burlou delas.³⁹

Levar em conta o gosto do público não agradava, no entanto, a outros intelectuais, como Scudéry. Em um de seus *Discours*, em 1639, o erudito francês ataca veementemente os autores que querem dar aos “ignorantes” aquilo que lhes agrada e ignoram as recomendações das poéticas clássicas:

Lope de Vega, engenho muito sagaz, e só condenável por não haver empregado os melhores modos de escrever em suas obras de teatro, embora os tenha tratado na *Arte* que compôs para os poetas de sua nação, não dá mais razão para seu vicioso proceder, mas quase em todas essas comédias quis agradar a multidão ignorante que não as teria estimado se houvessem sido perfeitas e conformes segundo as regras. Falar em néscio, para lhe dar prazer⁴⁰.

Veremos mais adiante que o padre francês, René Rapin, era um entusiasta da poesia de Lope e lhe concedeu palavras bastante

39 MOLIÈRE *apud* COUDERC, *op. cit.*, p. 123.

40 SCUDÉRY *apud* COUDERC, *op. cit.*, p. 117-118.

elogiosas sobre sua *Jerusalén conquistada*. Do mesmo modo, no prefácio de suas *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, de 1686, o erudito destaca que leu *El arte nuevo* em uma edição solta, deslocada das *Rimas*, e não poupa elogios ao trabalho de Lope:

Lope de Vega é o único que pensou sobre a boa aventura de sua antiga reputação, de se aventurar por um novo método de poética ao qual ele chama de arte nova, bastante diferente da de Aristóteles para justificar a ordem de suas comédias, que os eruditos de seu país criticaram constantemente. O que lhe sucedeu tão mal foi o fato de não considerarem mesmo este tratado digno de ser colocado na coleção de suas obras, porque ele não seguiu Aristóteles nesta poética, que é o único que deve ser seguido⁴¹.

Além do exposto sobre os eruditos franceses, também se devem destacar os diálogos de autores italianos com Lope. Assim como na Espanha, ao longo século XVI, foram publicadas na Itália diversas traduções e comentários da *Poética*, levando em conta a edição do texto grego que apareceu em 1508, em Veneza. Na segunda metade do século XVI são impressos as *Explicationes*, de Francesco Robortello, e o *Discorso ovvero lettera intorno al comporre dele commedie e dele tragedie* que, como afirma Maria Grazia Profeti⁴², são textos que tentam conciliar as normas aristotélicas com o moralismo contrarreformista. A Itália se apresentava nesse momento como uma vanguarda em relação ao pensamento greco-latino, já que a Espanha veria somente em 1626 uma tradução da *Poética* diretamente do grego para o espanhol – como vimos anteriormente, através das traduções de Alonso Ordóñez e Vicente Mariner, embora Pedro Simón Abril,

41 RAPIN *apud* COUDERC, *op. cit.*, p. 121.

42 PROFETI, Maria Grazia. Me llamen ignorante Italia y Francia. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena E. (coord.). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

em 1589, houvesse destacado a necessidade de se traduzirem textos gregos diretamente ao espanhol, sem recorrer aos textos latinos:

Além disto, pois de grego se traduz mais fácil, própria e claramente em castelhano que em latim, por conformar-se mais as maneiras de falar da língua castelhana com as da grega que com as da latina, e porque cada um traduz mais própria e claramente em sua mesma língua que na estranha, conviria traduzir os livros dos médicos gregos em língua castelhana [...] Estes e outros inconvenientes que devem acontecer no mundo pela ignorância das letras estranhas se evitariam se os médicos gregos falassem em castelhano claro, e não em escuro bárbaro latim⁴³.

Sabe-se hoje que Lope de Vega leu as *Explicationes* e o tratado *De comoedia*, de Robortello, textos de 1548, antes de escrever *El arte nuevo*, como destacamos anteriormente. Mas também houve o caminho inverso. No século XVII, a academia de Florença foi o grupo que mostrou mais entusiasmo pelas ideias de Lope em *El arte nuevo*. Iacopo Cicognini e o grupo de intelectuais da Toscana citam a ruptura da unidade de tempo como uma qualidade do estudo de Lope, pois contribuiria com a verossimilhança das comédias. A edição que o grupo italiano tinha em mãos surgiu em 1611, em Milão, numa edição de J. Bordon. Isso posto, fica evidente que o influxo da Itália para a Espanha não foi uma via de mão única.

O texto de Lope ganhou ainda mais destaque na segunda metade do século XVII com Andrea Perruci, um autor fascinado pelas ideias de Lope. É desse comediógrafo e poeta palermitano, radicado em Nápoles, o tratado intitulado *L'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, de 1698. Perruci, assim como Lope, destaca nesta poética que o teatro deve ser pensado principalmente para os

43 SIMÓN ABRIL, 1589 *apud* YNDURÁIN, Domingo. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994. p. 470.

que o escutam, não para os que o leem. Em outras palavras, como destacamos anteriormente com a fala de Florence Dupont, o teatro não deveria ser pensado apenas como discurso fechado a um texto; ao contrário, a encenação também deveria ser levada em conta, assim como o gosto do público privilegiado. Perrucci, no entanto, não concorda com Lope em relação à presença da realeza em cena com plebeus, a qual, como apontamos na seção anterior, causou polêmica com o rei Felipe II. Para o autor italiano, deve-se seguir a clássica distribuição de tragédia para pessoas “elevadas” e comédia para as “humildes”. Ou seja, Perrucci, em alguns pontos, mostra-se mais conservador que Lope.

El arte nuevo de hacer comedias ainda teve uma recepção discreta na Inglaterra e na Alemanha. No entanto, tais considerações sobre a obra se deram principalmente a partir do século XVIII e, especialmente no caso da Alemanha, no século XIX.

REFERÊNCIAS

BRILHANTE, Maria João. *A implantação do modelo aristotélico no teatro europeu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017.

BURKE, Peter. *The European Renaissance*. Oxford: Blackwell, 1998. (Series: “The Making of Europe”).

CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Barcelona: Aneto, 2005.

COUDERC, Christophe. El “Arte nuevo” en Francia. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena E. (coord.). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. p. 113-128.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 2016.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. In: VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006.

JOSÉ PRADES, Juana de. Estudio preliminar. In: VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. p. 5-25.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LOUVAT, Bénédicte; ESCOLA, Marc. Les fondements de la doctrine classique. In: CORNEILLE. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Flammarion, 2000.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.

MONTEIRO, Wagner. *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español*. Curitiba: Appris, 2019.

PROFETI, Maria Grazia. Me llamen ignorante Italia y Francia. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena E. (coord.). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

ROMERA-NAVARRO, Miguel. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Gredos, 1935.

ROZAS, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.

SÁNCHEZ, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.

VEGA, Lope de. *Del mal lo menos*. Valencia: Universit, 2001.

_____. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006.

_____. *Lo fingido verdadero*. Roma: Bulzoni, 1992.

YNDURÁIN, Domingo. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1969.

OUTRAS OBRAS DESTA COLEÇÃO

TIESTES

Lúcio Aneu Sêneca

(Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner)

O PRESIDENTE

Thomas Bernhard

(Tradução de Gisele Eberspächer e Paulo Rogério Pacheco Junior;
supervisão de Ruth Bohunovsky)

A FRONTEIRA

David Cureses

(Organização e tradução de Maria Fernanda Gárbero)

A ARTE NO TEATRO

Manuel de Macedo

(Organização e notas de Walter Lima Torres Neto)

A ARTE DRAMÁTICA

Manuel de Macedo

(Organização e notas de Walter Lima Torres Neto)

MANUAL DO ENSAIADOR DRAMÁTICO

Augusto de Mello

(Organização e notas de Walter Lima Torres Neto)

UMA FESTA PARA BORIS

Thomas Bernhard

(Tradução de Hugo Simões e Luiz Abdala Jr.;
organização de Ruth Bohunovsky)



Livro disponibilizado no site da Editora UFPR em dezembro de 2022.

Em *A nova arte de fazer teatro*, o dramaturgo espanhol Lope de Vega busca anunciar, consolidar e difundir as principais orientações de uma tendência de composição dramática que progressivamente ganhava terreno na Espanha da virada do século XVI para o XVII. Tal tendência se consolidou num tipo de prática cênica, autóctone e inovadora, que floresceu no Século de Ouro espanhol, e que teve como palco os chamados *corrales de comedias*, espaços cênicos construídos nos pátios das residências e abertos ao público geral, portanto de características populares. Gerava-se assim, pela primeira vez, um tipo de espetáculo que diferia totalmente tanto daquele que era apresentado no círculo cortesão dos palácios da aristocracia quanto do que se limitava às cerimônias litúrgicas acontecidas nos claustros e pórticos das igrejas. Tratava-se, então, de uma nova arte de fazer teatro, que, deixando os lugares de representação tradicionais e ocupando um ambiente de maior liberdade e regozijo, atingia um público muito mais heterogêneo, que era o das populosas cidades espanholas da época.

ISBN 978-65-5476-000-3

