

AUDITÓRIO, ATOR E PERSONAGEM NA PRECEPTIVA DE LOPE DE VEGA¹

Gabriel Furine Contatori²
Érico Nogueira³

RESUMO: Lope de Vega, dramaturgo e preceptista espanhol do século XVII, discorre na sua preceptiva *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) sobre as categorias de auditório, ator e personagem no contexto das letras ibéricas seiscentistas. Com isso, o presente artigo busca compreender, por meio da análise de passagens significativas do referido tratado poético-retórico, como Lope de Vega formula essas três categorias. Quer-se, assim, demonstrar que, mediante uma base poética e retórica, a concepção dessas categorias nas preceptivas seiscentistas é garantia do cumprimento da dupla finalidade horaciana da poesia: isto é, *docere e delectare*. Para o logro desses objetivos, valemo-nos de uma metodologia que consiste em uma reconstrução, na medida do possível, das ordens de verossímeis que pautavam o fazer-letrado do século XVII. Desta forma, nossa metodologia consiste numa abordagem, quanto possível, histórica do objeto em estudo, a fim de não incorrerem em anacronismos.

PALAVRAS-CHAVE: Auditório. Ator. Personagem. Século XVII. Lope de Vega.

Introdução

Os estudos acadêmicos sobre as letras ibéricas seiscentistas realizados segundo a perspectiva de João Adolfo Hansen⁴ apontam que, para fazer leitura mais proveitosa e quanto possível não anacrônica dos textos do século XVII, há que se recorrer ao “conjunto das Letras’ que enforma os textos seiscentistas e, em particular, às *technai* retórica e poética” (LACHAT, 2008, p. 10). Nessa linha, pois, Carvalho (2011, p. 274-275), fundamentando-se nos estudos de Hansen, acrescenta que “uma leitura proveitosa de poemas escritos (...) nesse período [século XVII] deveria levantar ordens de verossímeis que pautavam aquele fazer poético, o que era plausível a esses autores seiscentistas em termos de construção de sentido para um texto”.

¹ Agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio. Proc. nº 2018/18709-0.

² Graduando em Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

³ Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Língua e Literaturas Latinas na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo

⁴ Cf. HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

Cf. HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Floema Especial*, Bahia, n. 2. A, p. 15-84, 2006.

Com base nesses apontamentos, este artigo fundamenta-se nas preceptivas da Poética e da Retórica para analisar historicamente as categorias de auditório, ator e personagem no teatro espanhol do século XVII, bem como sua articulação e inter-relação para a manutenção dos preceitos horácianos da poesia: *docere e delectare*.

Dentre os fatores que culminam no surgimento da *comedia nueva*, é-nos sumamente importante salientar a articulação dos preceitos horácianos do *ensinar* e do *deleitar* com a peça teatral efetivamente escrita e representada. Conforme salienta Arellano (2008), esses preceitos chegaram ao teatro do século XVII espanhol por meio da influência do teatro dos colégios jesuíticos, que uniam tais preceitos a elementos cômicos, — como em adaptações de Plauto e Terêncio, por exemplo. *Ensinar* e *deleitar*, enquanto finalidades da poesia, são preceitos arquiconhecidos, de origem horáciana⁵.

Nas letras ibéricas do século XVII, onde se situa o *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Félix Lope de Vega (1562 - 1635),

a preceptiva antiga, que se mantém reciclada, a arte ensina agradando. (...) o verbo “agradar” não nomeia, contudo, aquele efeito secundário decorrente da ornamentação ponderada dos discursos (...). Ao contrário, a ornamentação propõe-se como central e, com ela, o prazer (HANSEN, 2004, p. 53-54).

Segundo o mesmo estudioso, no prazer (ou prazeres) “encontra-se a utilidade, o *prodesse*” (HANSEN, 2004, p. 54). Com base nessas considerações, fica claro que as relações de ensinar e deleitar são extremamente importantes nas letras seiscentistas⁶. Conforme se constatou, o deleite não anula a utilidade (ensino) que a poesia deve ter. Sendo assim, ambos os preceitos têm igual importância: são complementares. O que acontece é que

⁵ “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável; pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 343-344).

⁶ Preceptistas contemporâneos a Lope de Vega salientam em seus tratados a importância desses conceitos. Alonso López Pinciano, na *Philosophia antigua poética* (1596), coloca que o fim da poesia deve ser a doutrina e o deleite. O doutor acrescenta que a doutrina e o deleite devem estar mesclados, pois o poema “que tiene mucha doctrina, no es bien recebido ni leído, y el que tiene sólo deleite, no es razón que lo sea. Y, en suma, [...] para bien y útil del mundo (...) otra vez digo: la doctrina con el deleite” (PINCIANO, 1998, p. 120). Luis Alfonso de Carvallo no *Cisne de Apolo* (1602) afirma: “El fin de la poesía que es deleytar y aprouechar” (CARVALLO, 1602, p. 127). E, mais adiante em seu tratado, confirma seu posicionamento ao dizer que os poetas devem imitar com suavidade e doçura para conseguir a finalidade de sua arte: dar contentamento e proveito. Do mesmo modo Francisco Cascales nas *Tablas Poéticas* (1617) afirma que o poema além de ser agradável deve ser proveitoso e moral: “El fin de la poesía es agradar y aprovechar imitando (...) De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral” (CASCALES, 2015, p. 17).

o poeta pode imitar com deleite para ensinar (finalidade = ensino), ou imitar com doutrina para deleitar (finalidade = deleite) (MUHANA, 1997, p. 311).

É, porém, evidente que, embora uma das finalidades da poesia seja o deleite, o poema perfeito não é desprovido de utilidade, de ensino. Conforme Muhana (1997, p. 313), “Se *delectare* é o último efeito almejado nos discursos epidícticos, nada justifica a hipótese de que este deleite não se revista, por sua vez, de uma eficácia precisa. (...). Objetivando este fim, *delectare* nos discursos epidícticos nunca está desprovido de *utilitas*”.

No que toca ao ensino (*utilitas*), é importante destacar que o teatro dos Seiscentos é um importante veículo de educação. De acordo com Rozas (2002, p. s/n),

El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII (...) el público más vulgar veía allí [en el teatro] el *Génesis* y el *Juicio Final*, la Reconquista y los reyes y héroes que la lograron, las batallas en Europa y África, las conquistas y la descripción de las Indias. Y veía parte de la vida cotidiana. Y veía a la mujer y al hombre amándose.

Tendo como base essa breve introdução, nota-se que o auditório no teatro do século XVII precisa ser ensinado e, ao mesmo, deleitado. Com isso, este trabalho se propõe, por meio de breve análise de algumas passagens do *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, verificar como o ator e o personagem (representado pelo ator) contribuem para realizar nos destinatários os preceitos horacianos do ensinar e do deleitar.

1 Auditório: instância atingida pela finalidade da poesia

O auditório é a instância atingida pela finalidade da poesia: ensinar e deleitar. Muhana (1997, p. 307) comenta que a preceptiva seiscentista dá ênfase tanto à finalidade da fábula quanto à sua destinação: “Como o leitor-espectador é a quem se destina o poema, é nele que os efeitos da poesia se sucedem e onde as finalidades da mesma confluem”.

No *Arte nuevo de hacer comedias*, pode-se verificar certa atenção de Lope de Vega aos gostos dos destinatários, em especial o vulgo. Tal preocupação está associada, sobremaneira, à finalidade do deleite: “Mándanme, ingenios nobles, flor de España / que en esta junta y Academia insigne (...) / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba”. (LOPE DE VEGA, 2012, v.1-2; 9-10). E mais adiante: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (LOPE DE VEGA, 2012, v. 45-48).

Conforme se pode constatar, o tratado de Lope de Vega está atento aos gostos do vulgo, e não por acaso: o vulgo é um dos destinatários ao qual a encenação dramática estava dirigida. A preocupação com o gosto do vulgo deve-se ao fato de que o teatro no século XVII era principalmente voltado à representação, visto que as peças eram impressas muito depois (ARELLANO, 2008; CUNHA, 2012). Ademais, a participação do vulgo deve-se ao surgimento dos *corrales*⁷ que impulsionaram a prática teatral seiscentista. Embora os *corrales* fossem espaços hierarquizados, diferentes classes sociais compunham-no. Logo não havia um único destinatário.

Ainda a respeito do vulgo, é importante saber que, conquanto o termo “vulgo” tenha sido tomado por muito tempo como equivalente a “público”, não se trata de um espectador ignorante (DÍEZ-BORQUE, 1992). Havia nos Seiscentos dois destinatários: o *discreto* e o *vulgar*, “(...) definidos em Portugal e na Espanha, nos séculos XVII e XVIII, por critérios éticos, teológico-políticos e retórico-poéticos” (HANSEN, 2006, p. 44). Conforme o pesquisador, o destinatário discreto é aquele que valoriza o artifício aplicado pelo poeta, “(...) é erudito e domina as artes de memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas” (HANSEN, 2006, p. 44) e, deste modo, conhece e reconhece a força do sistema de regras. Já o destinatário vulgar, segundo o pesquisador, embora não incessível à poesia, podendo, inclusive, ser afetado por ela e reagir a seus efeitos, não reconhece ou não compreende o artifício ou as regras de invenção.

Do mesmo modo que Hansen, Frolid (2002) argumenta que não se deve tomar o vulgo como um receptor ignorante. Pelo contrário, embora não se trate de um espectador de prática livresca e inteirado das doutrinas clássicas, não era totalmente à parte das tragédias e comédias clássicas. Trata-se de um espectador com maior inclinação à prática, à ordem da ação, não atento às figuras retóricas, objeto da apreciação do auditório culto (DÍEZ-

⁷ Os *corrales* do século XVII, denominado de *corral de vecindad*, eram “(...) casas contíguas, germinadas, de dois andares, possuindo corredores e um pátio central em comum. Nelas habitavam as gentes do povo (...)” (CUNHA, 2012, p. 37). O espaço era dividido: no espaço ao ar livre ou no pátio ficavam os homens, como os *mosqueteiros* que se caracterizam por gritar e vaiar a representação (caso não gostassem) e até mesmo lançar objetos ao palco. Na parte oposta ao tablado ficavam as *cazuelas*, local elevado destinado às mulheres (também da classe popular). E, por fim, nos *apuestos* superiores ou *pátios* que circundavam o pátio central ficavam os nobres e burgueses (CUNHA, 2012, p. 38). Em resumo, de acordo com a definição do *Diccionario de la Real Academia Española* (versão online), o *corral* de comédias era: “Patio amplio entre casas, cerrado y frecuentemente descubierto, donde se representaban obras de teatro”.

BORQUE, 1992). Logo, o teatro de Lope de Vega, embora atento, como vimos, aos gostos do vulgo, não devia e não podia desprezar a audiência erudita dos chamados discretos. Dessa maneira, é possível constatar no *Arte nuevo* a preocupação de Lope de Vega com o princípio do ensinar, afinal o deleite — efeito, em regra, associado ao leitor-espectador inculto que o dramaturgo tanto levava em consideração — não é desprovido de *utilitas*. A atenção do dramaturgo ao ensino fica evidente em algumas passagens de seu tratado, especialmente no trecho em que fala do disfarce varonil, da honra e das ações virtuosas. Trataremos disso na próxima seção.

1.1 O espectador frente ao disfarce varonil

Lope de Vega está, evidentemente, atento às questões que tocam ao ensino. Neste sentido, é importante salientar a questão do disfarce varonil — a mulher “feita homem” no teatro do século XVII. No *Arte nuevo* lê-se: “(...) siempre guarde / el divino decoro a las mujeres. / Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que se pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (LOPE DE VEGA, 2012, v. 278-283).

Embora os antecedentes da mulher vestida de homem estejam no Renascimento italiano, é na comédia espanhola do século XVII que adquire sua forma definitiva (GONZÁLEZ-GONZÁLEZ, 1995). Este pesquisador salienta que o enorme êxito deste recurso na peça teatral colaborou com a proliferação do disfarce. Rozas (2002) reforça o fundo erótico que tinha o disfarce varonil: as calças e as meias masculinas ajustadas ao corpo feminino teriam então o efeito que hoje tem ver uma mulher nua.

Na metade do século XVI havia um decreto que impedia as mulheres de representarem. Mesmo derrubado em 1596, o decreto manteve algumas regras que deveriam ser asseguradas no tablado dos *corrales* a fim de garantir a moralidade: a mulher não podia se vestir de varão e a companhia não podia admitir atrizes solteiras (ARELLANO, 2008, p. 142). No que toca às mulheres com trajes de varão, Cotarelo y Mori (1904, p. 124), em seu estudo sobre a censura no teatro espanhol do século XVII, reproduz uns dos argumentos das camadas que buscavam censurar o teatro. Para estes, as mulheres vestidas de varão nas encenações dramáticas eram vistas como imorais e lascivas, além de atentarem contra a lei

de Deus exposta no livro bíblico do *Deuteronômio*⁸. Além disso, a mulher vestida de homem poderia desvirtuar os homens que viam a peça, de acordo com um dos argumentos que visavam a censurar o uso de tal recurso dramático:

¿Qué cosa más torpe y provocativa quer ver a una muger [...] que estaba ahora en el tablado dama hermosa afeitada y afectada, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista? ¿Pues qué sería si en ese traje danzase como lo hacen muchas veces? ¿Cuál estarán los corazones de muchos infelices que las miraron antes y con cuidado en su traje de mugeres? (COTARELO Y MORI, 1904, p. 124).

A partir do exposto acima, percebe-se que o disfarce varonil agrada o auditório, porém é preciso parcimônia e cuidado no uso desse recurso, pois, como disseram Rozas (2002) e Cotarelo y Mori (1904), a mulher vestida de varão possuía uma profunda carga erótica, já que a sociedade estava acostumada a ver as mulheres com roupas largas (vestidos, saias), e não com roupas ajustadas ao corpo (como as calças masculinas). Esse erotismo podia desvirtuar os homens.

Embora no *Arte nuevo* não se perceba uma adesão ou recusa completa deste recurso por parte de Lope de Vega, nota-se, apenas, uma espécie de conselho da sua parte: que se perdoe, enfim, a circunstância de haver mulheres vestidas de varão no tablado. Além disso, percebe-se a preocupação com o *decoro*. Além do *decoro dramático*, a adequação entre o tipo de personagem (levando em conta sua importância na peça, seu nível social) e a linguagem, conceito provindo de Horácio, Arellano (2008) destaca outro tipo de decoro presente no teatro do século XVII, que, ao lado do decoro dramático de tradição clássica, é igualmente importante: o *decoro moral*. O decoro moral é que veta certos motivos na representação (rebeliões, adultérios, etc.).

A respeito do decoro moral, pode-se citar o licenciado Francisco Cascales, que, na seção sobre a comédia, em suas *Tablas Poéticas* (1617), diz não convir ao decoro de uma donzela conversar com alcoviteiras e rameiras, porque, se são filhas de pais humildes, não têm o costume de falar em público, e, se o fazem, põem em juízo sua honra e em suspeita sua fama. Ao passo que, na tragédia, como as mulheres são donzelas ilustres e senhoras,

⁸ “A mulher não usará roupa de homem nem o homem vestido de mulher, pois quem o fizer será abominável diante do Senhor, teu Deus” (Dt 22,5).

podem falar com todo tipo de gente sem danos a sua moralidade (CASCALES, 2015, p. 189).

Com isso, o destinatário diante do disfarce varonil está, talvez, diante de um embate entre deleite e ensino, visto que o disfarce varonil atenta contra o decoro moral, é lascivo e “corruptor” da mente dos homens, porém, ao mesmo tempo, dá prazer. Lope de Vega, evidentemente, sabe da questão da moralidade e do ensino que a peça teatral deveria promover. Além disso, está ciente das questões da censura. Sendo assim, ao citar o disfarce varonil em seu tratado, o poeta, quiçá, esteja apenas a comentar que se trata de um recurso corriqueiro na prática teatral, sem, repita-se, aderir (incentivar) ou recusar (rechaçar) tal prática.

Ademais, o deleite provém não exclusivamente do poema ou do enredo, mas da atriz vestida de homem (personagem). Ou seja: o espectador se deleita ao ver que uma atriz faz uma personagem masculina. Sendo assim, a relação ator-personagem colabora com a manutenção do preceito do deleite.

Como se viu, a censura à mulher vestida de homem está baseada no discurso epidíctico da *Retórica* aristotélica, pois este é o gênero do discurso que louva ou vitupera, e, conseqüentemente, incentiva as virtudes e/ou rechaça os vícios⁹. Logo, a preocupação pelo uso desse recurso cênico dá-se pelo receio de que a peça teatral, que deveria incentivar os homens às virtudes, acabe levando-os para o vício.

Certamente, o papel da mulher no teatro do século XVII pode gerar inúmeras discussões teóricas, especialmente se se opta por leituras sociológicas e antropológicas do período. Evitando, porém, entrar no mérito dessas leituras — assunto espinhoso e candente que está fora do escopo do nosso artigo —, parece-nos interessante observar que, tão logo se compreende que a produção letrada seiscentista é regulada por ordens de verossímeis poéticos e retóricos relativiza-se bastante o julgamento contemporâneo sobre o real ou suposto preconceito e machismo daquela sociedade.

Com esse pensamento, Carvalho (2011, p. 275) é enfática com relação ao papel que o leitor contemporâneo deveria assumir em face da produção letrada seiscentista:

Resta assente que o leitor de nossa contemporaneidade, além de não poder abrir mão dos conhecimentos adquiridos pelo homem no decurso dos séculos, não pode e não quer deixar de considerar que os tempos são outros,

⁹ Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 9, 1366a.

e que aquelas ordenações de conceitos que alicerçaram determinada poesia não operam mais, em amplo leque, em seu próprio hoje, aqui e agora. Esse leitor, mesmo que o desejasse, não poderia “arrancar seus olhos”. É igualmente interdito a ele esperar que conceitos, ideias, opiniões, visões de mundo e sensibilidades do século XVII sejam pautados pelas ordenações hodiernas. Só por serem nossos valores, não são ou não foram os únicos.

1.2 O destinatário ante a temática da honra e das ações virtuosas

Se o comentário no *Arte nuevo* a respeito do disfarce varonil pode ser ambíguo, criando certo embate entre deleite e ensino, não é o que acontece com as menções à honra e às ações virtuosas, dois assuntos que se movem no terreno do ensino e no do discurso epidíctico da *Retórica*. Conforme salienta Muhana (1997), a imitação da poesia visa à aceitação ou repulsa das virtudes e dos vícios do mesmo modo que o louvar e o vituperar dos discursos epidícticos. Conforme a pesquisadora, essa argumentação retórica é válida para as preceptivas do século XVII, nas quais “o ensino ou a utilidade da poesia e o seu deleite próprio frequentemente são identificados quer à doutrina, quer à moralidade católica” (MUHANA, 1997, p. 314).

Honra e ações virtuosas são duas possibilidades de temática para a comédia nova. No *Arte nuevo*, pode-se constatar: “Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada” (LOPE DE VEGA, 2012, v. 327-330). Para Hansen (2004), no século XVII honra, reputação e reverência são praticamente sinônimas,

sendo doutrinadas politicamente como função da opinião, que se aplica sobre um ponto social determinado, conferindo-lhe a forma da ‘honra’. A honra é constituída pela opinião alheia, devendo ser mantida a todo custo como moral da aparência e aparência da moral (HANSEN, 2004, p. 136).

Sendo assim, a noção de honra presente no *Arte nuevo* e, em grande medida, no século XVII como um todo, está relacionada a algo que depende do outro, pois é o outro que confere honra a qualquer indivíduo¹⁰.

¹⁰ Na peça *Los comendadores de Córdoba* (1611) Lope já salienta a noção de honra como radicada em outro: “VEINTIQUATRO: ¿Sabes que es honra? / RODRIGO: Se que es una cosa, que no la tiene el hombre. / VEINTIQUATRO: Bien has dicho, honra es aquella que consiste en otro, ningun hombre es honrado por si mismo, que del otro recibe la honra un hombre, ser virtuoso hombre, y tener méritos no ser honrado pero dar las causas para que los que tratan les deshonna” (LOPE DE VEGA, 2009 [1611], p. s/n).

São igualmente fundamentais no teatro dos Seiscentos, ao lado da honra, as ações virtuosas. Na *Retórica*, Aristóteles afirma que o discurso epidíctico tem como objetivo elogiar ou censurar algo, o que efetua ou por meio da virtude (o belo), ou por meio do vício (o vergonhoso). Deste modo, a virtude para o Filósofo é associada ao belo, ao que é bom, ao que é digno de louvor. Em linhas gerais:

A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos. Os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria (ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 9, 1366a-1366b).

Deste modo, segundo Rozas (2002), a virtude está associada tanto a um esforço ou valor (no sentido latino de *virtus*) quanto a uma perfeição moral (no sentido cristianizado). Com isso, tanto os casos de honra quanto as ações, sejam ou não virtuosas, podiam ter relação direta: um dos personagens poderia ter uma conduta viciosa em relação ao tema da honra (ROZAS, 2002).

Certamente, tanto o tema da honra quanto o das ações virtuosas visam a uma das finalidades da poesia: ensinar. Em *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), Manuel Pires de Almeida cita os trabalhos de Hércules, que, representados tanto na pintura quanto na poesia, são exemplo moral de fortaleza e, deste modo, ensinam virtudes:

Assim as pinturas dos trabalhos de Hércules como as poesias que os cantam são exemplo moral de fortaleza. Saiu-se Hércules ao campo e fugiu do rebuliço da cidade e pôs-se a contemplar dois caminhos na vida: o da virtude trabalhoso e estreito, e em que o homem se nega a si mesmo deleites e passatempos; e o do vício, que é suave, largo e descansado para o corpo, e determinou eleger o caminho que guiava à virtude e à imortalidade da fama; e assim coberto com a pele do leão Nemeu, que matou com suas mãos, peregrinou pelo mundo e alimpou-o de monstros e de maus homens, inimigos da paz. Ensinou as virtudes e obras de cavaleiro; e assim de suas poesias e de suas pinturas se tira mais proveito que ver combates de feras, como largamente mostram os escritores mitológicos (ALMEIDA, 2002, p. 87).

Logo, conforme já se disse, há nas letras do século XVII grande preocupação com a questão do ensino. Afinal, como salienta Pires de Almeida, por meio da pintura ou da poesia podem-se extrair virtudes — a *utilitas*. E a audiência que frequenta os *corrales* de

comédias deve, ao acompanhar uma dramatização, além de deleitar-se, educar-se, extrair virtudes para manter uma “conduta moral”.

2 A relação ator-personagem na manutenção dos preceitos horacianos

Nas seções anteriores, buscou-se enfatizar a grande importância dada ao auditório, pois é nele que a finalidade da poesia deve incidir. Contudo, o ator e também a personagem que representa têm importância fundamental para propiciar no ouvinte e no auditório o deleite e o ensino. Ao comentar o disfarce varonil, vimos, por exemplo, que a relação ator-personagem (a mulher vestida de varão) causa o deleite nos espectadores. Contudo, a importância da relação ator-personagem fica ainda mais clara em outras passagens do tratado de Lope de Vega, como, digamos, a seguinte:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare,
/ 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 recitante, / y con mudarse a sí, mude al oyente
(LOPE DE VEGA, 2012, v. 269-276).

Dois questões se levantam nesse trecho: o decoro dramático e a importância do ator. Com relação ao decoro dramático, nota-se a preocupação de Lope de Vega em adequar a linguagem ao tipo social da personagem, e com isso assegurar a verossimilhança, afinal, como já salienta Aristóteles, no capítulo segundo do livro III da *Retórica* “(...) na poesia será inapropriado que um escravo ou alguém demasiado jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronuncie belas palavras” (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 2, 1404b). Decoro dramático, pois: “Nas preceptivas dos séculos XVI e XVII (...) ressalta sempre o empenho de prescrever o decoro, entendendo-se com ele a adequação da linguagem ao lugar-comum da invenção e ao grau das pessoas circunstantes (...)” (HANSEN, 2004, p. 77).

Já o segundo ponto — a importância do ator — fica evidente nos dois versos finais do trecho acima do *Arte nuevo*. O ator deve, segundo Lope de Vega, se “transformar” no personagem que representará para assim mover o ouvinte. A este respeito, Alonso López Pinciano, na epístola treze da *Philosophia antiqua poética* (1596), diz:

En manos del actor está la vida del poema, de tal manera que muchas acciones malas, por el buen actor son buenas, y muchas buenas, malas por actor malo. (...). Conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no

imitación, sino propiedad, porque, si va imitando a una persona trágica y grave y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa (PINCIANO, 1998, p. 525).

Do mesmo modo que Lope de Vega e López Pinciano, Pires de Almeida comenta que a inspiração das musas move, primeiro, o poeta, segundo, o recitante (caso a poesia seja encenada), e por último o espectador ou leitor:

Assim como a pedra de cevar atrai a si não só uma agulha, mas infunde também nela faculdade de atrair a outras: assim a poesia posta em cena é tal que a inspiração das musas, movendo primeiro ao poeta a cólera, a dor, o ódio, passa do poeta ao representante (ou do poeta ao leitor, quando não sobe à cena) e do representante consecutivamente a todo o povo (ALMEIDA, 2002, p. 91).

Aliás, a importância fundamental do ator deve-se à questão da imitação. Há de se lembrar que Aristóteles, no capítulo primeiro da *Poética*, comenta que a epopeia, a tragédia e a poesia ditirâmbica se aproximam por serem, em geral, imitações. Três aspectos, porém, os diferenciariam: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a 15-16). Com relação aos modos da imitação, Aristóteles preceitua, no capítulo terceiro, o narrativo, o misto e o dramático. No teatro, o modo de imitação é o dramático, isto é, os atores imitam agentes, pessoas agindo. Assim sendo, cabe ao ator dar vida ao poema, e agir.

Além do papel do ator ser fundamental, o personagem que ele representará também incidirá ou de forma positiva ou de forma negativa nos espectadores, conforme se nota nessa passagem do *Arte nuevo de hacer comedias*:

(...) 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, / y hasta los principales le honran y aman, / le buscan, le regalan y le aclaman (LOPE DE VEGA, 2012, v. 331-337).

Com base nessa passagem, verifica-se uma evidente relação entre auditório-ator-personagem. A depender do tipo de personagem que o ator representará — e visto que o ator precisa “se transformar” na personagem a fim de convencer e transformar também o ouvinte — a adesão dos espectadores será maior ou menor, mas, em ambos os casos, o auditório é

movido a algo. Esse “mover”, propiciado pela relação ator-personagem, produz uma espécie de catarse, como entendida por Aristóteles. Nas palavras de Muhana:

Aquilo que é construído na fábula, deve ser provado pelo espectador. Reconhecendo-se a verossimilhança ou não das ações imitadas segundo o fim a que se destinam na composição da fábula — e isto a partir dos costumes e sentenças que nelas se expressam —, o fim da poesia deve ser suscitar e apaziguar nos leitores os afetos dos personagens ao efetuar suas ações. A poesia deve ser capaz, por exemplo, de causar compaixão por um personagem que, ignorantemente, provoca uma infelicidade; assombro por um que se revela outro que não o que parecia ser; alegria pelo sucesso de uma ação desejada e finalmente realizada etc. Para isto, o poeta sempre conta com quem julga a adequação dos caracteres entre si; quem reconhece o decoro das sentenças proferidas, quem atesta a legitimidade das ações imitadas, quem sofre e se agrada com a dita dos personagens (MUHANA, 1997, p. 308).

Também Horácio, na *Arte Poética*, comenta a respeito da catarse produzida por esta espécie de “assimilação trinitária” que

Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte. Assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu chore, hás de sofrer primeiro: só teus infortúnios podem comover-me (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 99-104).

Baseado nesse trecho da *Arte Poética*, percebe-se novamente a questão de o ator “se transformar” na personagem que representará, visto que, se se almeja que o auditório chore, o ator, primeiramente, deverá sofrer para assim conseguir mover o auditório.

A importância do ator e da personagem que representará é tão marcada que Arellano (2008, p. 141) observa que um dos argumentos para a censura das comédias era o de que atores e atrizes de péssima reputação e conduta representavam figuras nobres e sagradas. Neste ponto, Cotarelo y Mori reproduz uns dos argumentos presentes nos manuais de censura ao teatro do século XVII:

¿Qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de la Virgen Purísima y Reina Soberana de los ángeles [...] a una vil mugercilla, conocida por todo el auditorio por leviana y escandalosa, recibir la embajada del ángel y decir las palabras divinas del Evangelio: ‘¿cómo se puede ser esto, que no conozco varón?’ (COTARELO Y MORI, 1904, p. 127).

Já que, como se viu, a virtude é amada em toda parte e ensinar essas virtudes é parte do exercício dramático dos Seiscentos, é certo que um ator que representa um personagem vicioso tenha seu personagem recusado ou malvisto pelo auditório. Além disso, numa “assimilação” direta entre ator e personagem, nota-se que um ator que possui uma má conduta social, ou uma conduta imoral, não pode encenar todo tipo de personagem, afinal, seria, pelo que se constata, inverossímil uma atriz de conduta viciosa representar a Virgem Maria, exemplo de virtude. Nessas circunstâncias, a finalidade do ensino estaria comprometida.

Logo, conforme se constata, a finalidade da poesia — ensinar e deleitar — não radica exclusivamente no poema, mas também nas instâncias do ator e da personagem, afinal, no século XVII, o que impera é a representação, isto é, o primeiro e principal contato com as peças se dá visualmente. É, como disse Pinciano, no ator que radica a vida do poema.

Considerações finais

Conforme se pode depreender deste artigo, para entender a complexa relação entre auditório, ator e personagem no teatro espanhol do século XVII é crucial recorrer aos manuais de preceptiva poético-retórica. É por meio da análise dessas preceptivas que se pode depreender como essas categorias eram vistas e pensadas nos Seiscentos. Em síntese, a encenação dramática, bem como seus atores e os personagens que são representados devem mover virtudes no auditório, e ao mesmo tempo garantir as finalidades horacianas da poesia: o ensino e o deleite.

Como a encenação teatral é efetuada por agentes, isto é, por atores, é sobre estes que recai a responsabilidade de garantir os efeitos da poesia, uma vez que são eles os que devem “dar vida”, como se costuma dizer, aos personagens. Aliás, como se demonstrou, a relação ator-personagem não é simples, mas complexa. Há uma assimilação, por parte do destinatário, muito forte entre ator e personagem, e personagem e ator, tanto que atores de péssima reputação não deviam representar personagens virtuosos. Assim sendo, percebe-se que as relações entre fingimento e verdade, também muito presentes nas discussões de preceptiva no século XVII, também são movediças.

Conclui-se que, nesta emaranhada rede de convenções poéticas, retóricas, políticas, teológicas e morais, é importante sempre deslocar-se historicamente e tentar, na medida do

possível, recuperar essas ordens de verossímeis que regulavam toda a sociedade seiscentista espanhola e, por conseguinte, sua prática teatral. Do contrário, comentários anacrônicos e, muitas vezes, difamatórios da produção letrada seiscentista continuarão a existir pelo simples fato de leitores e pesquisadores contemporâneos não conseguirem entender que nossos valores e opiniões não são e não foram, como nos relembra Carvalho (2011), os únicos.

Referências

- ALMEIDA, Manuel Pires de. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. In: MUHANA, Adma. *Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2002.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior/ tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução, introdução e notas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Distrito Federal: Edições CNBB, 2006.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. O que há de literatura e cultura nos séculos XVI e XVII?. *Letras*, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 271-283, 2011.
- CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602.
- CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*. London: Classic Reprint Series, Forgotten Books, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. de la "Rev. De archivos, bibl y museos", 1904.
- CUNHA, Newton. Uma era de esplendor. In: GUINSBURG, Jacob; CUNHA, Newton (orgs). *Teatro espanhol do século de ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DÍEZ-BORQUE, José María. Lope de Vega y los gustos del 'vulgo'. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies*, Alcalá, n. 1, p. 7-32, 1992.
- FROLDI, Rinaldo. Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-la-formacin-de-la-comedia---en-torno-a-la-tradicin-dramtica--valenciana-y-al--primer-teatro-de-lope-0/html/. Acesso em 27 abr. 2019.
- GÓNZALEZ-GÓNZALEZ, Luis Mariano. La mujer en el teatro del siglo de oro español. *Teatro: revista de estudios teatrales*, n. 6-7, p. 41-70, 1995.

- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Floema Especial*, Bahia, n. 2. A, p. 15-84, 2006.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. intr., trad. e com. de R. M. Rosado Fernandes. Mem Martins: Inquérito, 1984.
- LACHAT, Marcelo. Introdução. In: —. *Narração e doutrina na Constante Florinda: exempla* estóicos para a vida cristã. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- LOPE DE VEGA, Felix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edição de Enrique García Santo-Tomás. 3. ed. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2012.
- LOPE DE VEGA, Felix. *Comedia famosa de los comendadores de Cordova*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-comendadores-de-cordova--comedia-famosa/>. Acesso em 25 abr. 2019.
- MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 (Prismas).
- PINCIANO, Alonso López. *Philosophia antigua poética*. Edição de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel. Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-delope-de-vega-0/html/>. Acesso em: 25 abr. 2019.