



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LICENCIATURA EM LÍNGUA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MARIA MERCEDEZ MORÁN

**Entre Hansen, Aristóteles e Lope de Vega:
a desierarquização da historicidade do Século de Ouro na literatura teatral apresentada
em “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina**

Brasília
2023

MARIA MERCEDEZ MORÁN

**Entre Hansen, Aristóteles e Lope de Vega:
a desierarquização da historicidade do Século de Ouro na literatura teatral apresentada
em “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB) como exigência parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Língua Espanhola e Hispano-Americana.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. José Luis Martinez Amaro

Brasília
2023

MARIA MERCEDEZ MORÁN

**Entre Hansen, Aristóteles e Lope de Vega:
a desierarquização da historicidade do Século de Ouro na literatura teatral apresentada
em “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB) como exigência parcial à obtenção do grau de licenciatura em Língua Espanhola e Hispano-Americana.

Data da defesa: 18 de dezembro de 2023.

Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro
Universidade de Brasília – UnB (TEL)
Orientador

Prof.^a Dr.^a Maria del Mar Paramos Cebey
Universidade de Brasília – UnB (TEL)

Prof. Dr.^a Anna Herron More
Universidade de Brasília – UnB (TEL)

Brasília
2023

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, secundamente, a minha mãe e a minha irmã, por me ajudarem de forma espontânea e inconsciente todas as vezes. Gostaria de agradecer à Sandra por me ensinar de forma leve e me fazer acreditar no meu potencial. Agradeço também ao Henrique Rézio, que me ajudou muitas vezes a interpretar referências, eu sou grata por tê-lo em minha vida. Agradeço ao meu professor José Luiz, por me explicar conceitos novos e por me incentivar a beber da fonte de tal maneira que eu pudesse construir os meus próprios entendimentos, mas sempre buscando pesquisar outras percepções também.

E, por fim, agradeço a mim mesma por estudar e por acreditar no meu potencial, por saber que o conhecimento é construído aos poucos, e que está tudo bem se demorar. Gostaria de referir a toda minha família que com palavras e gestos me ajudaram a concluir mais uma etapa tão complicada.

“Deje palabras quien ame que sin obras todas vuelan porque palabras y plumas dicen que el viento las lleva”

Tirso de Molina

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver, a partir das proposições de Hansen (2006), uma análise crítica da obra “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina, considerando preceptivas dos Clássicos de Aristóteles e processos de hibridação de alguns elementos textuais aristotélicos na escola teatral espanhola de Lope de Vega no Século XVII. A proposta aqui foi, a partir da estilística, compreender e reafirmar as proposições de Hansen de que as preceptivas do Século de Ouro não podem ser classificadas com um tipo de arte inferior à chamada Era Clássica, uma vez que, como apontou a nossa análise investigava, refere-se tão somente à ressignificação de elementos textuais decorrentes das mudanças geográficas, históricas e culturais da sociedade humana. Portanto, a pesquisa concluiu ser pertinente a proposta de desierarquização do Barroco do Século XVII, o Século de Ouro, umas das épocas mais ricas da produção intelectual e artística da humanidade.

Palavras-chave: Era Clássica; Século de Ouro; Barroco; Teatro Espanhol; Hibridismo; Baixo; Médio; Alto; Don Juan.

ABSTRACT

This work aims, from the propositions of Hansen (2006) to develop a critical analysis of the work “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina considering the perceptive of the Classics of Aristotle and processes of hybridization of some Aristotelian textual elements in the Spanish theatrical school of Lope de Vega in the seventeenth century. The proposal here was, from the stylistics, to understand and reaffirm Hansen’s propositions that the perceptives of the Golden Age cannot be classified with a type of art inferior to the Classical Age, since as pointed out in our analysis, it refers only to the re-signification of textual elements arising from geographical, historical and cultural changes of human society. Therefore, the research concludes to be pertinent the proposal of deierarchization of the Baroque of the XVII century, the Golden Century, one of the richest times of intellectual and artistic production of humanity.

Keywords: Classical Era; Spanish Golden Age; Baroque; Spanish Theater; Hybridism; Low; Middle; High; Don Juan.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo, a partir de las proposiciones de Hansen (2006), desarrollar un análisis crítico de la obra “El Burlador de Sevilla y Invitado de Piedra” (1630) de Tirso de Molina considerando preceptivas del Clásicos de Aristóteles y procesos de hibridación de algunos elementos textuales aristotélicos en la escuela teatral española de Lope de Vega en el siglo XVII. La propuesta aquí fue, a partir de la estilística, comprender y reafirmar las proposiciones de Hansen de que las preceptivas del Siglo de Oro no pueden ser clasificadas con un tipo de arte inferior a la llamada Era Clásica, una vez que como apuntó nuestro análisis investigaba, se refiere tan solo a la resignificación de elementos textuales derivados de los cambios geográficos, históricos y culturales de la sociedad humana. Por lo tanto, la investigación concluye ser pertinente la propuesta de desierarquización del Barroco del Siglo XVII, el Siglo de Oro, una de las épocas más ricas de la producción intelectual y artística de la humanidad

Palabras-clave: Era Clásica; Siglo de Oro; Barroco; Teatro Español; Hibridación; Bajo; Medio; Alto; Don Juan.

SUMÁRIO

JUSTIFICATIVA	9
OBJETIVOS	10
INTRODUÇÃO	12
1 PRODUÇÃO LITERÁRIA ESPANHOLA DO SÉCULO DE OURO — A RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE DA ESCRITA	13
1.1 DESIERARQUIZAÇÃO DO BARROCO — PROPOSIÇÕES DE HANSEN (2006) NAS DISCUSSÕES SOBRE A LITERATURA DO SÉCULO DE OURO.....	14
1.1.1 DO “CLÁSSICO” AO “BARROCO” — PONTOS E CONTRAPONTO.....	14
1.1.2 A PRECEPTIVA CLÁSSICA ARISTOTÉLICA — O IDEAL DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	15
1.1.3 LOPE DE VEGA E O TEATRO DO SÉCULO DE OURO — A RESSIGNIFICAÇÃO DA DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA.....	17
1.1.4 O PAPEL DO PERSONAGEM NAS PRECEPTIVAS DE LOPE DE VEGA.....	18
1.1.5 O TEATRO — DOS CLÁSSICOS ARISTOTÉLICOS À TRAGICOMÉDIA NA PRECEPTIVA ESPANHOLA.....	19
1.2 TIRSO DE MOLINA — PRECEPTIVAS DO TEATRO TRAGICÔMICO NO SÉCULO XVII.....	23
1.2.1 TIRSO DE MOLINA — PRECEPTIVAS DO CLÁSSICO E DA TRAGICOMÉDIA NO TEATRO POPULAR.....	24
2 O HIBRIDISMO NO TEXTO DE MOLINA — PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PRECEPTIVAS DO CLÁSSICO ARISTOTÉLICO E A TRAGICOMÉDIA DE LOPE DE VEGA	28
2.1 COMPREENDENDO O HIBRIDISMO PRESENTE EM <i>EL BURLADOR DE SEVILLA E EL CONVIDADO DE PIEDRA</i> (1630) DE TIRSO DE MOLINA.....	28
2.2 PRECEPTIVAS ARISTOTÉLICAS E DE LOPE DE VEGA EM TIRSO DE MOLINA — ASPECTOS DA ESTRUTURA TEXTUAL HÍBRIDA.....	30
2.2.1 DE ARISTÓTELES A LOPE DE VEGA — A ESTÉTICA E O ALTO, BAIXO, MÉDIO, O DECORO E A VEROSSIMILHANÇA COMO ELEMENTOS LITERÁRIOS COMUNS A AMBOS.....	31
2.2.2 ALTO, MÉDIO E BAIXO EM ARISTÓTELES E LOPE DE VEGA.....	32
3 ANÁLISE DA OBRA <i>EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA</i> (1630)	37
3.1 ANÁLISE DO TEXTO DE TIRSO DE MOLINA <i>EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA</i> (1630).....	39
4 CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	48

JUSTIFICATIVA

A minha paixão pela língua espanhola se justifica tanto pela minha origem, por ser filha de pai peruano, como por minha aproximação com a produção literária hispânica e latino-americana no curso de Licenciatura em Língua Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de Brasília. Em particular, destaco como fonte de interesse de pesquisa a produção literária hispânica do século XVII, conhecido como o Século de Ouro, devido ao fato de apresentar importantes aspectos da cultura espanhola popular da época e ao mesmo tempo permitir reflexões pela qualidade das obras, o que coloca em xeque a proposição de que a produção literária barroca é de qualidade inferior e, portanto, subalternizada e menor do que a literatura romântica-iluminista (Hansen, 2006).

Por esse aspecto, podemos citar um dos mais brilhantes personagens dos textos literários espanhóis (depois de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes), que é, sem sombra de dúvidas, Don Juan, criado em 1630 por Tirso de Molina em *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*.

Para a construção argumentativa deste trabalho, vamos propor a análise do texto teatral *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630) a partir das proposições de João Adolfo Hansen (2006) sobre os estudos das artes e da cultura do Século XVII. Para o autor, a produção artística do Século de Ouro não necessita da noção dedutiva e fixamente temporal do criticismo positivista trazido pelo Iluminismo, que a classifica hierárquica e universalmente, por meio de categorias artísticas, como inferior ao Clássico, a chamada Era Barroca.

Hansen (2006) argumenta que o que temos, na verdade, como arte de literatura no Século de Ouro é uma resignificação e reconfiguração de elementos literários sem que se perca nada em termos de qualidade textual. De modo que, para Hansen, estudos voltados à análise de textos produzidos no Século de Ouro devem trazer como proposta a desierarquização do Barroco. Do ponto de vista do autor, a chamada Era Barroca ou Seiscentista sequer existiu nos modelos propostos pelos estudos sobre arte e cultura. Trata-se, de acordo com Hansen (2006), de um equívoco pensar como inferior toda forma de arte produzida após a era Clássica e anterior ao Iluminismo.

Com a proposta de corroborar com as argumentações de Hansen, buscamos identificar elementos comuns como pontos de contato entre a tragédia aristotélica da Era Clássica e a

tragicomédia de Tirso de Molina, um dos principais exemplos do modelo de escrita criado por Lope de Vega, um dos grandes nomes do teatro popular espanhol.

A qualidade do texto de Tirso de Molina (1579-1648), *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, como representante do tipo de arte literária produzida no Século de Ouro é irrefutável. Um épico da literatura mundial, o personagem Don Juan, desde os seus primórdios, cumpriu a função de suscitar símbolos e arquétipos, além de trazer toda a complexidade que envolvia as relações sociais e culturais de sua época.

OBJETIVOS

Para o desenvolvimento desta pesquisa, elencamos, como objetivo geral, a) identificar, no texto de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), elementos comuns — baixo, médio e alto, verossimilidade, decoro — à concepção de Clássico de Aristóteles e de Dramaturgia de Lope de Vega, que permitem confirmar a proposta de Hansen (2006) de não-hierarquização da produção literária do Século de Ouro em relação à Era Clássica. Como objetivos específicos, estabelecemos a) discutir o estudo de produção artística do Século de Ouro a partir da visão de Hansen (2006); b) apresentar a tragédia aristotélica como estilo literário da Grécia Antiga e a tragicomédia de Lope de Vega, no Século de Ouro, discutindo brevemente as “regras” para produção artística em cada época; c) descrever o teatro espanhol a partir de Lope de Vega, destacando as características dos textos literários do Século de Ouro e d) analisar o texto de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), identificando características da preceptiva teatral trágica aristotélica e da cômica de Lope de Vega para o desenvolvimento de reflexão crítica sobre elementos comuns entre a literatura Clássica e a literatura do Século de Ouro como proposta de trazer luz à ideia de não subordinação da produção literária barroca em relação à Clássica.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. No capítulo 1, apresentaremos a literatura espanhola do Século de Ouro, trazendo a reflexão sobre como ela contribuiu para a ressignificação da arte literária mundial. Também discutiremos a desierarquização do Barroco proposta por Hansen a partir da literatura do Século de Ouro. Também analisaremos a preceptiva Aristotélica e, logo após, os preceitos da comédia trabalhados por Lope de Vega como referencial ao Teatro do Século de Ouro. Fechando o trabalho, trataremos um breve histórico do teatro no Século de Ouro — a tragicomédia na literatura espanhola — apontando

o texto de Tirso de Molina como representação da literatura híbrida, na qual aparecem os elementos literários comuns da Era Clássica e da literatura produzida no Século de Ouro.

No capítulo 2, trataremos o hibridismo no texto de Molina, ou seja, os pontos de contato entre as preceptivas do clássico aristotélico e a tragicomédia de Lope de Vega para a compreensão da análise comparativa entre as preceptivas do teatro aristotélico e dos textos da tragicomédia de Vega, sendo referido o hibridismo como lógica de elementos comuns que serão trabalhados: alto, médio, baixo, verossimilhança e decoro a serem encontrados no texto de Tirso de Molina.

No capítulo 3, mostraremos uma análise do texto de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), com fragmentos do texto que comprovam a hibridização entre as preceptivas de Lope de Vega e Aristóteles.

INTRODUÇÃO

Antes de iniciar as considerações sobre as produções clássicas de Aristóteles e a dramaturgia de Lope de Vega, consideramos importante tecer algumas considerações a respeito da expressão “literatura” que, em muitas ocasiões, é utilizada por diferentes autores para nomear e classificar as produções escritas da Era Clássica, Barroca e outras anteriores ao Romantismo. Contudo, conforme explana Botelho (2011), a expressão “literatura” tem sua origem no Romantismo, como objeto e produto da cultura, trazendo especificidades que residem na capacidade de encarnar as próprias projeções humanas, sendo, portanto, portadora de significações tanto individuais como coletivas, e ainda representa a homogeneidade entre tempos e espaços determinados. Por essa premissa, os historiógrafos do Romantismo acreditavam que se podia lastrear a história da “literatura” a partir de um repertório de obras e autores em linearidade cronológica cumulativa e evolutiva. Deste modo, compreendemos ser incoerente usarmos expressões como “literatura Clássica ou literatura Barroca” e, se, por ventura, isto ocorrer neste texto, será apenas para fins didáticos de compreensão da ideia temporal.

Iniciamos as nossas considerações a partir da produção literária hispânica por ser esta o objeto de estudo deste trabalho, na intenção de trazer reflexões que nos permitirão avançar nas considerações sobre produções textuais de Lope de Vega em análise comparativa com as produções de Aristóteles.

O texto de Tirso de Molina, enquanto representante dos textos de dramaturgia espanhola do gênero teatral, popularizou o discurso religioso, o discurso histórico e o discurso do cotidiano como formas artísticas pela qual o ser humano se expressa. Garantida a qualidade do teatro, os textos de Molina cumpriram também a função social educativa ao abordar uma grande quantidade e variedade de assuntos com temas que versam sobre o discurso social vivenciado.

Portanto, o presente trabalho de pesquisa tem como proposta, a partir do texto *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra de Tirso de Molina* (1630), identificar e compreender aspectos dos gêneros praticados no Século de Ouro, preceitos aristotélicos e preceptivas da comédia de Lopes de Vega partindo da proposta de Hansen sobre os códigos de produção e recepção dos textos do Século de Ouro.

1 PRODUÇÃO LITERÁRIA ESPANHOLA DO SÉCULO DE OURO — A RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE DA ESCRITA

A seguir, apresentaremos a produção literária espanhola do Século de Ouro, trazendo reflexões sobre como ela contribuiu para a ressignificação da arte literária mundial. Também discutiremos a desierarquização do Barroco proposta por Hansen (2006). Além disso, analisaremos a preceptiva Aristotélica e, logo após, os preceitos da comédia trabalhados por Lope de Vega como referencial ao Teatro do Século de Ouro. Fechando o capítulo, traremos um breve histórico do teatro espanhol — a tragicomédia — apontando o texto de Tirso de Molina como representação da literatura híbrida, na qual aparecem os elementos literários comuns da Era Clássica e as preceptivas dos autores do Século de Ouro.

A arte literária do Século de Ouro espanhol, pela sua importância e representatividade no acervo literário mundial, quando adaptada ao teatro espanhol, bem como ao europeu, adquire relevância moral por quase sempre ter suas origens em textos litúrgicos e ritos religiosos. Posto isso, como explicado por Lopez (2019), a Igreja desempenhou um papel muito importante na origem das encenações teatrais. Os textos do Século de Ouro, muitas vezes inspirados nos mitos locais, eram escritos por religiosos, dotados de um vasto conhecimento de leitura e escrita, o que garantia a qualidade gramatical, semântica e sintática dos escritos. Todavia, o poder controlador da Igreja não resistiu à subversão criativa dos escritores do Século de Ouro e, assim, com o tempo, de forma consistente, tais textos, quando adaptados ao teatro, tanto em seus aspectos intelectuais quanto cênicos, fizeram gradualmente o afastamento da moral punitiva e de censura da Igreja. Assim, os textos carregam o grotesco, a sátira e os elementos profanos, caindo no gosto popular e perpetuando-se no imaginário social.

Esse período, conforme historiografia literária forjada pelo Romantismo, compreenderia o final do século XVI até o século XVII, e é identificado, nos estudos da arte e cultura da época, como “Período Barroco”.

Tanto a segmentação temporal quanto a definição de uma literatura barroca são questionáveis. A primeira, a ideia de uma Era Barroca, conforme propõe Hansen (2006), não tem sustentação histórica já que, para o autor, nunca existiu de fato uma Era Barroca. A segunda questão, como já pontuado anteriormente, não se sustenta porque o termo “literatura”

foi criado depois, no século XVIII, pelo Romantismo. Ao se nomear o estilo barroco, a ideia era o apresentar pejorativamente como um tipo de arte inferior ao estilo clássico dos grandes filósofos e artistas. Nesse sentido, segundo Hansen (2006), essa configuração linearizada dos estilos artísticos como unidades consecutivas sobre um eixo temporal, no qual o “clássico”, antes, é referência de tudo que é belo e perfeito e o “barroco”, depois, é visto como grotesco, é prejudicial para a valoração de tudo que se produziu no Século de Ouro e não corresponde à verdade dos fatos. Para Hansen (2006), a verdade é que o estudo de produções literárias do Século de Ouro deixa em relevo a coexistência observável de múltiplos estilos, em que passado e presente se fundem em uma nova forma de representar artisticamente a sociedade.

1.1 DESIERARQUIZAÇÃO DO BARROCO — PROPOSIÇÕES DE HANSEN (2006) NAS DISCUSSÕES SOBRE A LITERATURA DO SÉCULO DE OURO

João Adolfo Hansen (2006), em seu texto “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”, problematiza a questão temporal-histórica que hierarquiza e classifica obras de arte por modelos definidos *a priori*. Neste caso, o foco de análise é a chamada “Era do Barroco”. Ao mesmo tempo, o autor propõe que a reconstituição dos códigos bibliográficos, dos códigos retórico-poéticos e dos condicionamentos materiais e institucionais das representações do Século de Ouro, do século XVII, não necessita da noção dedutiva de “barroco” que a classifica como algo inferior universalizando categorias críticas próprias do contínuo e da psicologia idealista.

Do ponto de vista de Hansen (2006), a noção de uma época barroca passou a existir a partir de 1888, formulada com base no Positivismo Iluminista, sob um eixo de contínuo temporal “clássico” antes do “barroco”, que, *a priori*, determina de modo pedante um esquema opositivo entre ambos, não admitindo a coexistência observável de múltiplos estilos.

1.1.1 Do “Clássico” ao “Barroco” — pontos e contrapontos

No Clássico, privilegia-se o belo e a perfeição. Essa doutrinação estética da sociedade era tão forte que, na República (1889), Platão diz:

[...] devemos vigiar os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em outra obra de arte (...). Devemos procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de

que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar em harmonia com a razão formosa [...] aquele que foi educado nela [...] honraria as coisas belas e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e tornar-se-ia um homem belo e bom, ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância (Platão, II, 401b-402a).

Hansen (2006) argumenta ainda que, para o Positivismo Iluminista, o “barroco”, enquanto categoria estética, assume, na linguagem, representações opostas às que se propõem o “clássico”. Neste sentido, os juízos de gosto sobre as representações do século XVII as caracterizam como excessos, artificialismo, jogo de palavras, afetação, mau-gosto, acúmulo e nihilismo temático. As emoções nos textos literários são determinadas por causas psicossociais e representadas por ações como angústia, pessimismo, ressentimento, irracionalidade, lascívia, informalidade, artificialidade, excesso, deformações, ociosidade, vazio e, como no caso de Don Juan, luxúria. Há, ainda, a folclorização da poesia.

Ao considerar um equívoco fragmentar a história das artes em períodos, Hansen (2006), tece o seguinte comentário:

A metafísica seiscentista não conhece, obviamente, o conceito iluminista de história, produzido a partir da segunda metade do século x v i , que subordina quantitativamente o tempo ao processo histórico como o contínuo de superações progressistas rumo à realização final da Razão num futuro utópico em suas várias versões hegelianas e marxistas. O tempo seiscentista pressupõe, ao contrário, o retorno do passado sobre o presente, não como repetição simples do já ocorrido, mas como repetição da identidade do conceito indeterminado de Deus que torna semelhantes os eventos dos vários tempos, orientando-os, como diferenças de tempos históricos, à redenção final. Decorre disso o pensamento da similitude, que propõe a representação como o jogo da Presença que encena a Identidade nas semelhanças e diferenças dos seres e tempos metaforizados nos estilos. (2006, p. 58)

Considerando as proposições de Hansen (2006), defendemos, neste trabalho, o que o autor nomeia como desierarquização da historicidade dos objetos do passado, para adotarmos como positividade a coexistência de todos os tempos. Portanto, como foco de análise, trazemos elementos literários comuns à preceptiva clássica de Aristóteles e de Lope de Vega como representante do Século de Ouro enquanto um processo de ressignificação das experiências humanas e não de hierarquização em perspectiva de inferioridade — aspectos importantes para a posterior análise da obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630).

1.1.2 A preceptiva Clássica Aristotélica — o ideal de produção artística

A obra de Aristóteles (2008), *Poética*, é até hoje estudada por diversas áreas do conhecimento, sendo que mostra conceitos e teorias para obras de arte que acentuam os princípios da necessidade e da verossimilhança. A obra é importante na crítica literária e no pensamento humano, pois a possibilidade de interpretações a torna atemporal. Para Aristóteles, o teatro trágico é a integração da imitação humana junto com as possibilidades de criação que um poeta há de ter na formação de obras literárias.

Esse conceito é chamado de mimese e foi formulado por Aristóteles (2008) na obra *Poética*. Neste texto, ele conceitua a mimética, em que mostra elementos literários, tais quais: forma de narrar, personagem, tempo, espaço, ação, critérios da narração e suas excelências. Na poética, a tragédia seria a imitação e todos os critérios da mimética que tenham início, meio e fim. O objetivo é a obtenção da catarse, que é a emoção teatral; é na catarse que, por meio do terror e da piedade, obtêm-se a purificação ou a purgação, que são induzidos pelos poetas nos espectadores, provocando diversos sentimentos pelas ações dos personagens. Então, a proposta literária é causar nos espectadores e leitores os sentimentos desejados, o que qualifica e intensifica a obra. A catarse, além de imitar as ações humanas de forma verossímil, possibilita a comparação do indivíduo que a consome e suas ações, sendo elas boas ou ruins, dando a possibilidade de experiência profunda, em que o espectador possa comparar a sua índole com a da personagem. Nota-se, dentro da exposição de Aristóteles, que a catarse transporta uma postura diferente na alma dos espectadores que também vivenciaram sentimentos de medo, benignidade e outras emoções aos mesmos moldes da personagem. É isso que resulta em catarse.

De acordo com Aristóteles (2008), o espectador se reconhece com a ação da personagem, por meio da imitação. O objetivo da imitação é a padronização das ações naturais que podem ser reconhecidas por serem similares. A imitação reproduz somente o geral e o necessário.

Na tragédia aristotélica, imitação e catarse caminham juntas. As emoções e ações mais impetuosas, bárbaras e hediondas, assim como a ideia de purificação se transformam em sentimentos de satisfação estética e espiritual, pois, uma vez ocorrido o processo da catarse pela imitação, o homem se libertaria das emoções passionais, alcançando o equilíbrio emocional e experienciando as sensações mais puras da alma.

Chauí (1994), ao falar das emoções humanas como processo catártico, disserta sobre a verossimilidade proposta por Aristóteles, sendo que, para ele, tal processo seria a medicina da alma. Segundo a autora, o “sentimento que se apresenta em certas almas de forma violenta existe, de certo modo, em todas” (Chauí, 1994, p. 339). Sentimentos como a piedade, o temor, o entusiasmo, a paixão também produzem suas vítimas. Assim, todos nós necessitamos ser purificados de algum modo e nossas almas necessitam ser aliviadas ou satisfeitas.

Ainda sobre o processo catártico, Chauí (1994) chama a atenção para o modo como a tragédia aristotélica via as pessoas comuns ou o povo. Para Aristóteles, as pessoas comuns eram vulgares e, por isso mesmo, incapazes de se reconhecerem em um processo catártico, portanto, o teatro grego valorizava os nobres e as virtudes como algo inerente a este grupo.

1.1.3 Lope de Vega e o Teatro do Século de Ouro — a resignificação da dramaturgia Aristotélica

Na Itália, em meados do século XV, durante o Renascimento, a comédia Dell'arte¹ se opõe à Comédia Erudita, que começou a tomar espaços populares com imitações das comédias clássicas. As companhias de *commedia dell'arte* na Itália começaram a atuar em espaços públicos. O principal ponto do teatro popular era a improvisação, pois iniciavam com uma trama breve que envolvia situações convencionais, como: ciúmes, adultério, amor, morte, velhice etc. Logo após, davam continuidade improvisando e adaptando situações, escândalos locais, piadas, manias e bordões, com diálogos cheios de ironias e humor.

Lope de Vega (1562-1635), dramaturgo, foi um grande autor da literatura espanhola que contribuiu com a criação de estilos e conceitos para o teatro popular, que consiste em passar uma mensagem educativa de forma divertida. O objetivo de Vega era possibilitar para a população o acesso à poesia escrita em moldes diferentes do teatro popular italiano que era censurado pela Igreja e quase sempre trazia textos religiosos. Nos textos de Vega, as representações teatrais faziam alusão à vida cotidiana, juntando os acontecimentos trágicos com os elementos cômicos, com conceitos que pontuavam a originalidade e a liberdade artística fazendo críticas sociais (Pedraza Jiménez, 2008).

Ainda para Pedraza Jiménez (2008), nos séculos XVI e XVII, a resolução de um novo teatro se permeia com a construção da tragicomédia, em que haviam elementos sociais e

¹ Teatro popular do século XV na Itália, as apresentações ocorriam nas praças e nas ruas com palcos improvisados. O roteiro era simples e os atores tinham a liberdade de improvisar e interagir com o público.

estilísticos. Lope de Vega traz as principais inovações teatrais para uma “comédia nova”. O objetivo do entretenimento teatral é satisfazer os gostos populares, buscando reafirmar os valores religiosos, sociais e políticos. A peça teatral de Lope de Vega aparta-se de seguir as unidades de Aristóteles de tempo, ação e lugar, deixando-a com mais movimentação, complexidade e peripécias.

Diferente de Aristóteles, que tinha suas obras épicas voltadas à aristocracia, Vega ocupava-se do povo comum e, por isso, estava preocupado em mesclar o trágico e o cômico, personagens nobres e plebeus, trazendo a vida real e cotidiana. Ainda para garantir a fluidez e a naturalidade das ações teatrais, os fatos nas narrativas de Vega ocorriam em tempos e espaços diferentes. Essa é outra diferença em relação ao teatro épico aristotélico, em que os fatos deveriam ocorrer sempre dentro de um mesmo espaço-tempo e sem a interferência de personagens externos à ação.

A estruturação textual de Vega, segundo Otero (2016), consiste na polimetria ou no uso de versos e estrofes em uma mesma narrativa. O verso em meados do século XVII era o determinante para a expressão artística.

Otero (2016 *apud* Navarro, 1991), chama a atenção para o fato de que o texto de Vega tinha a métrica em comum com seus contemporâneos. Na poesia lírica de Aristóteles e também nos textos literários da poesia dramática do Século de Ouro, as preceptivas de métrica cumpriam a mesma função que era correspondente com a polimetria. Contudo, a poesia dramática era escrita para ser representada de forma oral, e a poesia lírica era feita para as canções.

As rimas então são ressignificadas nos textos de Vega. Com isso, o teatro foi se configurando de acordo com o gosto do público. Os textos teatrais com a rima no sistema polimétrico do drama dão um novo sentido à arte dramática, exponencialmente diferentes das propostas de rima na lírica de Aristóteles. Sendo assim, a polimetria de Lope de Vega mantém elementos da poesia lírica aristotélica, mas, ao mesmo tempo, se diferencia por trazer estruturas técnicas mais complexas como exigência do texto teatral.

Nas preceptivas de Hansen (2006), como dito antes, no contexto clássico, o teatro tinha como proposta doutrinar, ensinar e agradar. O novo contexto de Lope de Vega (1562) traz como objetivo do teatro o prazer, o ensinar e o deleitar. Exemplo disso está no texto de Tirso de Molina (1630) que sempre recorre à crítica social e com o objetivo de ensinamento,

sem abrir mão do deleite produzido pela tragicomédia e nem do prazer resultante das peripécias dos seus personagens.

1.1.4 O papel do personagem nas preceptivas de Lope de Vega

No texto *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega (2006), destaca a importância do vulgo, o povo comum que não tem letramento suficiente para entender as minúcias de uma escrita teatral, mas que pela emocionalidade consegue compreender a trama e deleitar-se como espectador. Nesse sentido, o autor preza pela ideia de que o texto precisa causar efeito e sentimento no espectador, pois ele é o objetivo da arte. Portanto, Vega, em seus textos, busca oferecer o deleite para os dois públicos, tanto o vulgo quanto o discreto, a nobreza.

De acordo com Hansen (2006) os dois públicos a que se refere Vega, o discreto e o vulgar, são igualmente importantes em cada um dos seus papéis. O discreto é aquele que é sensível à poesia e à retórica, que valoriza os artifícios da poesia e suas regras. O público vulgar, por sua vez, não reconhece a poesia e a retórica, por não conhecer a regra, mas é sensível à prática, ao enredo do cotidiano. Podemos notar que, para Lope de Vega, a preocupação com ambos os públicos torna a ação de apreciar o espetáculo, tanto para o vulgo como para o discreto, algo proveitoso.

Nas preceptivas de Lope de Vega, a personagem precisa seguir o decoro dramático. O decoro são as regras de verossimilhança com a vida cotidiana presentes no texto teatral. O ator precisa adequar a linguagem de acordo com a posição social da personagem, podendo, assim, assegurar a verossimilhança. “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” (Lope de Vega, 2012, p. 153). Para Lope de Vega, é de extrema importância a transformação do ator no personagem de tal forma que garanta ao espectador, sem sombra de dúvidas, a verossimilhança.

1.1.5 O teatro — dos clássicos aristotélicos à tragicomédia na preceptiva espanhola

O diferencial entre o teatro aristotélico e o teatro do Século de Ouro era a rigidez estrutural do primeiro e a liberdade criativa do segundo. No teatro aristotélico, o equilíbrio, a contenção, o refinamento, o bom gosto e o decoro eram regras invioláveis para o texto. Era

vedado o uso, na tragédia, de qualquer trivialidade, frivolidade ou efeito cômico. A tragédia lidava exclusivamente com personagens de elevada condição social e moral, e a comédia, com os de baixa condição.

Quanto à linguagem da tragédia, ela precisava ser sempre culta e rebuscada, enquanto a da comédia, coloquial. A tragédia, obrigatoriamente, deveria ter como personagem um herói de comportamento nobre de moral ilibada, que é levado à infelicidade pela ação de uma paixão incontável com resultados diferentes para o herói e o anti-herói de vida ou morte. Contudo, em todo texto trágico o objetivo era ser útil na medida em que advogava preceitos morais ou mostrava a destruição do vício.

Ramón (2000) esclarece que, no teatro espanhol, a dramaturgia do Século de Ouro que contempla o período entre os anos 1492 e 1681 é marcada por mudanças que ressignificaram a tradição clássica, construída e consolidada ao longo de séculos por comentadores de Aristóteles. Neste período, segundo o autor, pode-se dizer que o mundo das artes e, em particular, o texto literário europeu, expressou a realidade da época que vivenciava intensas mudanças culturais, sociais e econômicas, que foram impulsionadas pela invenção da imprensa, pelas grandes navegações e pelos descobrimentos de novos territórios. Também ajudaram nestas mudanças a reforma protestante, a nova religião da burguesia industrial e dos intelectuais. Neste período, o teatro também sofreu profunda mutação com a criação e recriação de diferentes modalidades textuais dramáticas, que tinham como principal característica representar os problemas e as particularidades de cada localidade.

O teatro espanhol é, hoje, um dos grandes representantes das artes literárias produzidas no século XVII. Nesse época, o teatro feito na Espanha tinha como principal característica as marcas do teatro religioso mesclado ao profano medieval, o que perduraria até o século XVIII. Foi dentro da Igreja, no meio eclesiástico, que a criação teatral teve sua parte mais fecunda. Nos temas e valores religiosos, o teatro espanhol encontrou um ambiente propício para a formação de vários escritores.

O que distingue o teatro feito no Século de Ouro do teatro medieval e também do clássico é a inclusão da história nacional da Espanha. Nos textos teatrais representados, em destaque, havia sempre as epopeias dos seus heróis e romances, mitos e lendas, que aliavam a aventura, o burlesco e o misticismo a um lirismo que deixou marcas em toda a literatura dramática europeia. As peças apresentadas tinham apelo popular e liberdade de escrita, não haviam regras rígidas a serem seguidas. A acessibilidade ao público leigo era prioridade para

a Igreja, que via no teatro uma forma de controle social. Essa liberdade conferiu ao teatro Espanhol uma fértil criação poética.

Aos poucos, a nobreza passou a se interessar por este tipo de teatro, e as companhias teatrais começaram a receber subsídios da Igreja, do rei da Espanha e de nobres. Nas principais cidades espanholas da época — Valência, Sevilha e Zaragoza, além da capital Madrid, que em fins de 1636 contava com quarenta edifícios teatrais contra dois existentes em Paris, na mesma época — fervilhava a vida teatral.

Ramón (2000), acrescenta que as paixões humanas e os seus desvios comportamentais, as conquistas amorosas, as questões políticas e religiosas estão marcadamente presentes nas obras produzidas neste período. Por exemplo, Tirso de Molina escreveu cerca de quatrocentas peças, e todas tinham, em seu enredo, intrigas, costumes, moralidade, história, política e religião.

A escola jesuíta fez grande uso da literatura teatral para a catequização dos povos. Neste tipo de texto, a característica principal era a capacidade dos autores de adaptarem a temática a ser explorada à cultura local. Durante dois séculos (XVI a XVII) as companhias de teatro itinerante fizeram parte da rotina dos vilarejos, cidades, palácios e grandes teatros.

Vale ressaltar que o teatro itinerante não foi invenção do Século de Ouro, embora tenha neste momento alcançado o seu auge, mas remonta à era clássica que, durante séculos, foi mantida viva por artistas populares que se encarregaram de transformá-la e aprimorá-la ao sabor da cultura greco-romana. Esse modelo de adaptação literária atravessa toda a era medieval e chega com expertise ao Século de Ouro, dominando toda a Europa.

Os atores pertencentes às companhias eram quase sempre família, mas, ainda assim, eram vistos como profissionais e se dedicavam com esmero à sua arte. O objetivo era o aprimoramento da interpretação do seu personagem, e o apuro técnico implicava numa especialização vocal, musical, mímica, acrobática e cultural, que lhes possibilitasse inúmeros recursos improvisacionais. Isso era importante porque esse tipo de teatro possuía duas características básicas: o espetáculo se organizava em torno de personagens fixos e a ação era muitas vezes parcialmente improvisada.

Foi Pedro Calderón de La Barca (1600-1681), contemporâneo de Lope de Vega e de Tirso de Molina, que instituiu o número máximo de até sete personagens, o que tornou a trama mais coesa e de fácil entendimento para o público. Os textos de Lope de Vega

chegavam a ter até trinta personagens. Esse número fixo de personagens passou a ser a regra quase sempre seguida por outros autores, de modo que os textos costumavam ser pequenos, um tipo de roteiro entremeado por cenas fixas e improviso. Cada ator era responsável pela criação da sua personagem, embora tivesse que manter a linearidade e obedecer a proposta temática do texto, o que resultava, por vezes, na confusão entre a pessoa e a personagem, entre a vida real e a ficção. Cada companhia era composta por cerca de nove atores, mas esse número poderia chegar a doze.

De acordo com García, Medina e Montiel (2019), a comédia, como era conhecida o teatro de rua, proporcionava ao público um espetáculo com recursos auditivos, diálogos improvisados, cantos e música instrumental. O figurino era outro atrativo visual, que valorizava a expressividade corporal. Os atores performavam as representações com dança, cantos acompanhados pelo som de guitarras, flautas, violas e violinos, entre outros instrumentos musicais da época.

O público, bem variado, era composto por camponeses, comerciantes e pela nobreza. No elenco havia uma média de três mulheres em cada grupo, que se revezavam nos papéis femininos: a namorada, a serva, a ama e a mãe, por exemplo. Os personagens masculinos eram divididos nas seguintes categorias: nobres, criados e namorados. Cada companhia tinha um par de namorados, sendo que, nas mais importantes, podia haver dois pares. As personagens nobres eram as pessoas instruídas, muito lidas, que sabiam de cor versos, canções e dominavam instrumentos musicais, vestiam-se com elegância e de acordo com a moda, não portavam máscaras e deviam ser bonitas.

De acordo com o García, Medina e Montiel (2019), os autores do período trouxeram para as suas peças teatrais as tradições religiosas e populares medievais, bem como a história e a literatura dos seus próprios países. Assim, o texto literário, em geral, tinha seus bravos e aventureiros heróis, a mescla de mitologias e crenças religiosas, os contos populares e a saga de diferentes monarquias europeias, o que dava aos textos o potencial para serem classificados, ao mesmo tempo, como tragédias e comédias.

Diferente do teatro clássico, que tinha como norma cinco atos, as peças das tragicomédias são estruturadas em três atos, três movimentos dramáticos: apresentação, complicação e resolução. O roteiro tinha como regra comum a criação de expectativa — uma narrativa em suspenso entre atos — e o uso de aportes para explicar o pensamento de algum personagem e a prevalência da unidade de ação sobre as unidades de tempo e de espaço.

Enquanto a duração da história e o número de cenários são limitados na tradição clássica, na tragicomédia espanhola, os autores não se esmeravam em retratar histórias que envolvessem a transcorrência de vários dias ao longo de diversos cenários espalhados principalmente pela Espanha (Castillo, 2018).

Além da diversidade cultural que marcava a Espanha do Século de Ouro, as tramas deveriam ser extremamente criativas ao ponto de serem capazes de cativar o público. Assim, elas sempre tratavam da honra dos personagens, abandonando as tradições eruditas comuns nos textos clássicos, que eram distantes do público. O apelo às massas, grande objetivo da Igreja, se dava exatamente pela mistura social contida nas peças. Também presente na mistura social há a mistura de gêneros e presença de atos hediondos, como mortes e duelos, próprios da tragédia. O desenlace da trama deveria sempre culminar numa harmonização final, típica da comédia, quase sempre estabelecida graças à magnanimidade e onipotência do Rei, cuja figura é exaltada nas peças.

Todo grande teatro [...] é por essência político. Não é por acaso que o teatro antigo e o teatro clássico de todas as nações modernas passam-se nas cortes dos reis. Para fazer bom teatro, é preciso saber o que é um rei. O teatro barroco gostou da história de Demetrius, que os jesuítas foram os primeiros a encenar e Lope de Vega representou no Gran Duque de Moscovia; a história deste príncipe Demetrius, de que não se sabia exatamente se era o Tzar dos Russos ou um impostor. Em todas as grandes tragédias do Barroco trata-se de saber quem é o verdadeiro rei: Macbeth e o príncipe Segismundo, de *La vida es sueño*, suportam esta prova. O palco do teatro barroco significa verdadeiramente o mundo, o mundo político, mas também o mundo cósmico. A *Hester de Pe. Jacobus Gretser S.J.*, representada em Munique com todos os refinamentos da montagem era a primeira peça de que “todo o mundo”, o céu e o inferno inclusos, participava. Todo teatro barroco é o Gran teatro del mundo de Calderón; só que a cortina às vezes tira a vista das forças cósmicas que decidem, no palco, o desuno humano. O teatro barroco declara-se conscientemente uma “comédia da vida” (Castillo, 2018, p. 52 *apud* Carpeaux, 1990, p. 11).

Em termos formais, a tragicomédia espanhola como representante das preceptivas do Século de Ouro, num primeiro momento, teve como objetivo primário o entretenimento das massas, servindo à Igreja. No entanto, depois, avança para fins de ordem política, trazendo como mensagens subliminares a unificação social, cultural e territorial sob a monarquia, sempre exaltada.

1.2 TIRSO DE MOLINA — PRECEPTIVAS DO TEATRO TRAGICÔMICO NO SÉCULO XVII

Tirso de Molina, dramaturgo do Século de Ouro espanhol, veio depois da ruptura da tradição clássica aristotélica teatral e depois das inovações teatrais de Lope de Vega. Molina é

um dos maiores representantes do modelo do teatro da tragicomédia proposto por Lope de Vega, compactuando com a estrutura e pensamentos teatrais do mesmo.

Em sua obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), Molina se difere dos demais escritores da sua época por relacionar diretamente a retórica com o efeito que causa na vida dos seus personagens, de forma que houvesse uma catarse entre personagem e plateia. Em seu modelo de escrita teatral, Molina rompe uma rígida estrutura tríade proposta por Aristóteles nas quais normas preestabelecidas excluía a possibilidade de liberdade de ação, espaço e tempo. Todavia, é possível identificar no texto de Tirso de Molina a presença de algumas características da dramaturgia clássica aristotélica e ideias inovadoras de Lope de Vega, criando um tipo de texto teatral híbrido.

1.2.1 Tirso de Molina — preceptivas do clássico e da tragicomédia no teatro popular

Tirso de Molina, mesmo tendo rompido com a tríade dos preceitos aristotélicos, mantém, em seu texto, uma perfeita harmonia entre os elementos da dramaturgia clássica e das ideias de Lope de Vega.

JUAN:

Tú me has dado gentil nombre. Sale el marqués de la MOTA, de noche, con MÚSICOS y pasea el tablado, y se entran cantando

MÚSICOS:

“El que un bien gozar espera cuando espera desespera.” (Molina, 1630, p.67)

Neste trecho de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), é possível identificar um elemento comum entre a preceptiva clássica de Aristóteles e a tragicomédia de Lope de Vega. No trecho selecionado, a presença do músico e a rima e versos são usados como parte na narrativa, dando ao texto o caráter emocional que resulta das melodias. Este recurso era usado tanto por Aristóteles como por Vega para envolver emocionalmente a plateia.

Isso, do nosso ponto de vista, reforça a sustentação de Hansen (2006) de que a chamada “literatura barroca” (ou, melhor dizendo, as preceptivas do Século de Ouro) não era um tipo de texto inferior aos clássicos de Aristóteles, mas, sim, era a reconfiguração de um estilo no qual os elementos da dramaturgia aristotélica eram ressignificados e adaptados às

novas ideias de Lope de Vega. Mais à frente neste trabalho, faremos a análise mais aprofundada do texto de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), notando elementos comuns entre a dramaturgia clássica aristotélica e o modelo de texto teatral de Lope de Vega, apontando pontos de contato e diferenças entre eles.

O teatro de Tirso de Molina tem mais ascensão atemporal por conta da capacidade de ter criado personagens que conseguissem trazer características psicológicas inquietantes em seus personagens que permitem a identificação por transposição entre personagem e platéia, além de elementos cômicos e da verossimilidade entre as narrativas e os fatos do cotidiano do povo e da nobreza.

Exemplo desse modelo de escrita de Molina foi referenciado por Garcías, Medina e Montiel (2019, p. 36) ao afirmarem que o texto dele contém:

1. Creación de caracteres humanos (arquetipos).
2. Presencia del elemento cómico-satírico.
3. Abundancia de elementos barrocos en sus obras.
4. Situaciones de enredo, de equívoco, de intriga (autoengaño).
5. Personajes, temas y ambientes tomados de la Corte.
6. La alabanza, explícita o implícita, a los reyes.
7. Tensión entre «forma» y «contenido» (dualidad del personaje).
8. Juegos continuos de palabras y de figuras poéticas por contraste, metáforas atrevidas.
9. Variedad de estrofas y de recursos métricos.
10. Rechazo de las tres unidades dramáticas (de tiempo, de lugar y de acción).

Em destaque, trazemos aqui o que Garcías, Medina e Montiel chamam de “rechazo de las unidades dramáticas (de tiempo, lugar y acción)” (2019, p. 36). Isso é significativo para evidenciar que, apesar das similaridades entre os textos clássicos aristotélicos e a dramaturgia de Vega, Molina se afasta da rigidez de escrita proposta por Aristóteles dando tanto à sua narrativa quanto aos seus personagens a liberdade criativa necessária para a tragicomédia.

Diferente de Aristóteles, que trazia um número limitado de personagens, Molina trabalha com um número maior, sendo que todos se relacionam entre si, independentemente da posição social de cada um. Quando ele permite a livre relação entre personagens de diferentes classes sociais ele se aproxima da verossimilhança proposta por Vega e também amplia as possibilidades narrativas do seu texto. Em sua escrita, ele vai adotando moldes genéricos, formas emaranhadas de situações, expondo em sua obra, simultaneamente, tanto com o recurso da prosa como do verso, situações diversas do cotidiano, em que o objetivo é prender a atenção do espectador. Tais recursos criam situações mal acabadas, equívocos, coincidências, dissimulações, aspectos que transcendem exponencialmente o gênero clássico de Aristóteles, caracterizando de modo inquestionável a tragicomédia do teatro popular.

JUAN: ¿Dónde estoy?

TISBEA: Ya podéis ver, en brazos de una mujer.

JUAN: Vivo en vos, si en el mar muero. Ya perdí todo el recelo que me pudiera anegar, pues del infierno del mar salgo a vuestro claro cielo. Un espantoso huracán dio con mi nave al través, para arrojarme a esos pies, que abrigo y puerto me dan, y en vuestro divino oriente renazco, y no hay que espantar, pues veis que hay de amar a mar una letra solamente. (Molina, 2003, p. 16)

No trecho acima, é possível ver o diálogo entre Don Juan, um nobre, com uma plebeia, Tisbea, uma pescadora que salvou a vida de Don Juan em um momento desafortunado do protagonista. Tal diálogo, que é um dos pontos altos do texto de Molina, para Aristóteles, seria algo inconcebível, já que o seu protagonista, por ser herói e nobre, não poderia aparecer de modo algum em uma situação de fragilidade ante uma pessoa do povo comum, a plebe.

No trecho citado, Don Juan, mesmo sendo um embuste, declara o seu amor a Tisbea. Este é outro aspecto impensável para Aristóteles, porque relacionamentos amorosos ou juras de amor só poderiam ocorrer entre nobres e ao herói aristotélico não cabe o desvio de caráter da mentira. Para Vega, a mentira, a enganação e o diálogo do convencimento era uma forma de verossimilhança entre o público e o personagem, já que traduzia situações do cotidiano.

A obra de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), é caracterizada pelo questionamento da moralidade ética do protagonista. Don Juan, durante todo o drama, usa o recurso da mentira para engendrar narrativas que resultam no convencimento de suas vítimas de que ele detém por elas amor incondicional. O trecho abaixo, o mais importante de toda a narrativa de Molina, permite visibilizar como Don Juan utiliza o engano e a mentira para seduzir, violar e matar. Todo o restante do enredo se desdobra em cima do ato vil de sedução de dona Ana de Ulloa. “Don Juan: [...] Porque veas que te estimo, ven esta noche a la puerta, que estará a las once abierta, donde tu esperanza, primo, goces, y el fin de tu amor” (Molina, 1630, p. 60).

Quando Don Juan dá uma informação errada para Marqués de La Mota, comprova a totalidade na obra literária de Molina, na qual o protagonista é alguém de moral desvirtuada que se vale da mentira para prevalecer sobre os seus oponentes e para conquistar as mulheres. Todo o enredo se desdobra em cima das narrativas mentirosas de Don Juan, de modo que todos, tanto nobres quanto plebeus, personagens coadjuvantes, secundários e terciários têm suas trajetórias definidas pelas mentiras contadas pelo protagonista. Da mesma maneira, a plateia tem toda a sua atenção conduzida para o desfecho da trama tendo como base as

mentiras de Don Juan. O diálogo da obra é cheio de jogos de palavras e os artifícios da retórica são sempre utilizados no momento oportuno por Don Juan.

Com a personagem Tisbea, podemos notar que os diálogos são marcados pelo culteranismo, ou seja, diálogos cultos, rebuscados, afim de caracterizar a posição social do personagem e ressaltar a estilística da língua com os artifícios de rimas e figuras de linguagem.

Don Juan: [...] En pequeñuelo esquife, ya en compañía de otras, tal vez al mar le peino la cabeza espumosa. Y cuando más perdidas querellas de amor forman, como de todos río envidia soy de todas. (Molina, 1630, p. 20)

O culteranismo é elemento comum tanto nos textos de Molina quanto no teatro clássico de Aristóteles. Ambos utilizam a linguagem culta e rebuscada para demarcar à platéia a posição social da personagem e para representar a divisão de classes sociais. Nesse sentido, vale ressaltar que o culteranismo é uma herança do teatro aristotélico que permaneceu viva, embora ressignificada, no modelo de escrita de Vega e que se materializa no texto de Tirso de Molina.

2 O HIBRIDISMO NO TEXTO DE MOLINA — PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PRECEPTIVAS DO CLÁSSICO ARISTOTÉLICO E A TRAGICOMÉDIA DE LOPE DE VEGA

O presente tópico tem como proposta desenvolver a análise comparativa entre preceptivas do teatro Clássico de Aristóteles e preceptivas dos textos da tragicomédia de Lope de Vega, considerando elementos comuns desses dois autores no texto de Tirso de Molina. Partimos da proposição de coexistência, no texto *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630) de Tirso de Molina, de elementos comuns das preceptivas das duas escolas — Clássico e Tragicomédia —, o que confere ao texto de Molina o hibridismo. Dessa forma, os elementos literários comuns que trazemos como foco de análise deste trabalho são: alto, médio, baixo, verossimilhança e decoro.

2.1 COMPREENDENDO O HIBRIDISMO PRESENTE EM *EL BURLADOR DE SEVILLA* E *EL CONVIDADO DE PIEDRA* (1630) DE TIRSO DE MOLINA

As características do texto de Tirso de Molina mostram a integração dos aspectos literários entre as preceptivas aristotélicas e as preceptivas de Lope de Vega, fazendo com que ocorra a hibridização de aspectos literários dos gêneros.

Vladimir Krysinski (2004, *apud* Faria, 2012), propõe que o conceito de hibridismo ocupa hoje um lugar relevante nas reflexões sobre os mais diversos campos de conhecimento — as artes, o pensamento político e a modernidade cultural. Para Krysinski (2004), citado por Faria (2012, p. 230), na literatura, o termo híbrido designa, em geral, “textos que rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas e aparecem como produtos de uma combinação, fusão, mistura ou aglutinação de elementos diferentes”. Ainda, o autor, ao estudar diferentes obras literárias produzidas ao longo dos séculos, identifica o hibridismo literário desde o classicismo até a contemporaneidade.

O hibridismo inter passa por características sociais e funções literárias e discursivas que mostram a função da produção artística, e as características sociais e referências. Assim, por dizer que, a hibridação literária explica o cruzamento entre os diferentes aspectos literários. A literatura segue uma padronização e uma sincronia de elementos em que cada característica determina qual será o gênero textual. A hibridação integra e aglutina elementos padronizadores de gêneros diferentes. A hibridação, por mais que ocorra desde a antiguidade,

é uma categoria que não foi conceituada totalmente por causa da abrangência do tema, se tornando complexo. De acordo com o estudo da literatura, as diferentes línguas e fatores (características diacrônica, diastrática e diatópica) fazem com que outras ciências sejam incluídas nos estudos para a explicação dos fenômenos da escrita.

Vladimir Krysinski, em seu texto, mostra os diferentes espaços do hibridismo sem concluir por ser um tema heterogêneo. Todavia, para o autor, o hibridismo textual pode ser identificado quando um determinado gênero textual conjuga seus aspectos particulares com os aspectos de outros gêneros do discurso. Assim, a configuração híbrida ocorre quando um gênero deixa de ter uma determinada característica que lhe é peculiar e ainda continua sendo aquele mesmo gênero. O hibridismo do gênero discursivo surge, então, da habilidade discursiva do produtor do texto, da práxis textual que ele usa para construí-lo, em que um texto participa de um gênero específico ou se vincula a ele e está sempre ativando outros gêneros.

Para Krysinsky, o hibridismo literário é uma das questões centrais das práticas culturais, sendo elas indissociáveis da vida social, da produção artística, da literatura e da língua em seu sentido mais amplo. Ele cobre uma zona interdiscursiva e, no que diz respeito à literatura, é uma forte descanonização dos discursos hegemônicos e impositivos das classes dominantes ou coloniais. Nesse questionamento dos cânones da literatura, o hibridismo desempenha, pois, um papel tático. Como categoria de teoria e crítica literárias, a hibridação, pensada como processo de descolonização do pensamento pode ser compreendida como mistura, cruzamento, junção ou mestiçagem. Como exemplo, o autor traz a ideia de um texto literário escrito em prosa que traz em sua estrutura elementos próprios da poesia ou um texto narrativo com elementos textuais em que se estendem um espelho aos discursos técnicos e mais amplamente ao discurso artístico.

Desta maneira, fica caracterizado que a mistura dos gêneros ou dos registros é uma característica bem assimilada e comum em diferentes discursos literários. Assim, segundo Krysinski (2004) as práticas literárias híbridas pressupõem genealogias e formas de hibridismo que ultrapassam as analogias simplistas e que podem nos fazer cair na armadilha das metáforas superficiais da análise discursiva.

O fenômeno mais marcante na literatura europeia, equivocadamente reconhecida como pura em cada momento de análise da historicidade literária, é a diversidade da hibridação. Para o autor, antes mesmo da irrupção da modernidade ou do discurso do Romantismo e do

Iluminismo que hierarquizou algumas produções literárias a partir de valores subjetivos, o hibridismo age como um operador discursivo de primeira ordem. Este operador aciona o heterogêneo por intermédio de algumas formas, tais como a sátira, o drama, a ironia, o culteranismo etc. As fronteiras temporais do hibridismo do discurso literário não são nítidas. Digamos que o hibridismo sempre existiu, o hibridismo moldou a literatura (Faria, 2012, p. 233, *apud* Krysinsk, 2004).

A literatura como arte recria a realidade e reconfigura experiências similares a partir da reconstrução de termos de impropriedades discursivas, de mistura de gêneros e de escritas heterogêneas. Portanto, pode-se concluir que as modalidades do hibridismo são muito diversas, mas, em geral, trata-se de uma transformação ou, melhor dizendo, de uma ressignificação das linguagens narrativas e dos registros discursivos.

2.2 PRECEPTIVAS ARISTOTÉLICAS E DE LOPE DE VEGA EM TIRSO DE MOLINA — ASPECTOS DA ESTRUTURA TEXTUAL HÍBRIDA

Os elementos literários formam, dentre diversos aspectos, uma parte socioestrutural de uma obra. Tópicos de elementos literários, como a estilística, são o que determinam as expressividades dos falantes de cada língua. Desta maneira, definimos aqui como estilística literária as expressividades e transformações linguísticas que mudam de acordo com o passar dos anos e em diferentes culturas. Assim, o estudo da estilística se propõe a identificar as transformações linguísticas sofridas ao longo do tempo e de acordo com as mudanças culturais, apontando as alterações de sentido que vão se incorporando à escrita em função dos costumes e da cultura (Puzzo, 2022).

Compreender esse processo de mudanças dos textos escritos a partir da estilística permitiu ampliar a nossa análise compreensiva de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630) de Tirso de Molina. Compreendemos que foram as mudanças culturais ocorridas desde os tempos dos Clássicos de Aristóteles até Lope de Vega que permitiram que elementos textuais do Classicismo continuassem presentes, embora ressignificados, no texto de Tirso de Molina. Todavia, ressaltamos que, no período citado, a terminologia “estilística” bem como “elementos literários” não existiam, ainda que já se falasse sobre o tema.

2.2.1 De Aristóteles a Lope de Vega — a estética e o alto, baixo, médio, o decoro e a verossimilhança como elementos literários comuns a ambos

De acordo com Suassuna (2012), Aristóteles considerava o desenvolvimento estético da arte não só em sua primazia conectada ao belo, mas também em sua percepção de outra estrutura denominada como “harmonia” e “desarmonia”. De modo semelhante, neste contraste, Lope de Vega também se mune de uma estrutura quase que dicotômica entre o “inteligível” e o “sensível”, que se aplica a tudo. Na busca pelo inteligível, para ele, aplicada à ética, política, estética e demais conhecimentos gerais, a dualidade aristotélica está presente, mas agora com novo sentido, no qual o extremismo fundamentalista de Aristóteles dá lugar ao equilíbrio nos textos de Vega. Isto é, neste grau de comparação, na estilística aristotélica, aplica-se a denominada “justa medida”, ou o “meio termo”, por assim dizer. Nessa interpretação, podemos dizer que o “entre conceitos” é o ideal, visto que os extremos formam algo “inapreciável”. Contudo, do ponto de vista de Vega, há um desequilíbrio e não a justa medida ou o meio termo — neste caso, o texto teatral hispânico admite um herói pecaminoso e sem virtudes, algo impensável para Aristóteles.

Para Aristóteles, existe um aspecto observável decifrado como harmonia e desarmonia ao compor uma obra. Dentro desse aspecto, temos dois pontos extremos onde localizamos a tragédia — isto é, esse aspecto trágico é formado em um extremo, o “gracioso”, e em outro, o “sublime”. Contudo, Suassuna (2012) afirma que os extremos não são o ponto ideal e que devemos buscar sempre o equilíbrio, e isto leva ao que se denomina um novo sentido de meio-termo. Ou seja, dentro da tragédia, esse meio-termo é o ponto entre o gracioso e o sublime, assim, origina-se o “belo”, almejado pela harmonia.

Para exemplificar esse tópico, podemos dizer que, segundo a concepção aristotélica, a coragem é uma virtude; porém, a falta de coragem (ou a covardia) é algo desvirtuado. Por sua vez, o belo de Don Juan no texto de Molina está exatamente na sua coragem em seduzir e na sua falta de virtude ao mentir e enganar. Verifica-se que o texto de Molina, a partir das concepções de teatro de Lope de Vega, ressignifica o sentido do belo e harmônico na ação do herói protagonista.

De acordo Suassuna (2012), o trágico é o ponto de representação harmônica porque, segundo Aristóteles, a vida é trágica² descrita na arte da ação humana. Já a comédia pode ser vista como uma distorção da realidade, na qual os fatos são explorados com a intencionalidade do absurdo para que se torna cômico, por isso, o temos como grandeza “desarmônica”. Já para Vega, a tragédia e a comédia são os dois lados de uma mesma moeda. Do seu ponto de vista, essa é a realidade, já que todo humano vive simultaneamente situações de tragédia e de comédia. No caso do texto de Molina, Don Juan tem a sua vida permeada pelo prazer, pela comédia e pela tragédia ao mesmo tempo. Isso é uma tragicomédia: é a própria realidade sem distorção alguma.

2.2.2 Alto, Médio e Baixo em Aristóteles e Lope de Vega

Entendemos que o teatro de Lope de Vega se diferencia do de Aristóteles por criar princípios básicos para o teatro Espanhol na sua obra *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, em que aborda cinco segmentos de estruturação de acordo com García, Medina e Montiel (2019), já citados anteriormente. Lope de Vega estrutura o teatro de acordo com as novas tendências do Século de Ouro espanhol, em que dá lugar às unidades de ação que poderiam ser acompanhadas ou dependentes de ações secundárias. O teatro de Vega tomou outros rumos por ter mais de um público, sendo eles o vulgo, que aprecia a prática, e o discreto, que aprecia as figuras retóricas e compreende o sistema de regras do teatro culto.

Nos textos aristotélicos, o discreto está presente e é classificado como “Alto”, como o homem culto que aprecia as figuras retóricas e compreende o sistema de regras. A este são dadas as virtudes e a sabedoria. Ainda, para Aristóteles, a sua plateia também está assim classificada. O seu teatro era pensado para a nobreza e exaltava valores e qualidades desta casta social, que, segundo ele, eram os únicos capazes de apreciar e compreender as figuras retóricas e as regras. Assim, o Alto tanto podia ser visto em suas personagens como em sua platéia.

O “Médio”, para Aristóteles, se configura como um tipo de rebaixamento do protagonista, quando, por exemplo, este comete um ato ilícito que o retira parcialmente da categoria do virtuoso. Todavia, ao final, o personagem sempre se arrepende. Caso isso não ocorra, ele é novamente rebaixado assumindo a categoria “Baixo”.

² Ressalto que o termo “tragédia”, neste caso, não se refere especificamente ao sentido do senso comum, não devendo ser interpretado como um termo extremista de sucessão de fatos insanos e assombrosos, senão verossímeis.

Já no teatro de Lope de Vega, o Médio existe em uma constante. Para ele, o personagem médio tem comportamentos reprováveis socialmente, mas nem por isso precisa se arrepender ou é rebaixado. Embora o personagem médio não tenha nobreza em sua origem, com ela se relaciona, mesmo que a nobreza tenha consciência de suas ilicitudes. Este é o caso da personagem Celestina, da obra *A Celestina (1499)* de Fernando de Rojas, uma mulher velha que atua como cafetina e que ainda detém em seu péssimo currículo as funções de feiticeira. A prática da prostituição e da bruxaria no Século de Ouro era punida com a morte, todavia, os comportamentos de Celestina não só são aceitos como validados no texto de Rojas. Aspecto interessante desta personagem e que também acontece com Don Juan é que, no teatro de Vega, ela pode ser classificada como Média por suas atitudes ilícitas quando comparadas com as preceptivas de Aristóteles, mas, na tragicomédia do Século de Ouro, ela é classificada como personagem Alta por conduzir com a retórica e dar o desfecho a toda trama do enredo.

O Baixo, em Aristóteles, é aquele personagem desprovido das virtudes que vai apresentar tanto comportamento quanto linguagem vulgar. Este nunca poderá ascender até a posição de Alto e nem fará parte da pureza da casta nobre. É também Baixo o público da plebe que, segundo Aristóteles, não teria a capacidade de compreender as sutilezas e a rebuscada linguagem do teatro, sendo portanto vedado a estes o direito de identificarem-se com os protagonistas em quaisquer uma de suas tramas.

O vulgo de Lope de Vega pode ser identificado como o Baixo de Aristóteles, visto que, assim como o Baixo aristotélico, ele é iletrado, tem vocabulário reduzido e uma linguagem comum. Este tipo de artifício, o modo vulgar de falar, é utilizado por Vega para distinguir o personagem nobre do povo comum, porque a sua nobreza apresenta desvios de caráter e falhas em suas virtudes, assim como o faz o Baixo de Aristóteles. É também Baixo, o público que faz parte do povo, os que de fato são maioria no teatro tragicômico e para os quais os textos realmente são escritos. Embora Vega tenha gosto pelo vulgo, não deixa de se preocupar com o público erudito (discretos), deixando claro na sua obra *Arte nuevo de hacer comedia* os princípios de ensinar e deleitar (Contatori; Nogueira, 2019).

É possível perceber que os elementos do teatro aristotélico — Alto, Médio e Baixo — estão ressignificados no teatro de Lope de Vega. Nesse sentido, podemos afirmar que há no teatro do Século de Ouro não um tipo de arte inferior ao Clássico, mas um hibridismo de expressões na arte preceptiva do século XVII que permite que antigos elementos sejam

reconfigurados com outra perspectiva de acordo com a cultura e o tempo histórico. Concordamos, então, com Hansen (2006), quando propõe uma nova compreensão dos estudos sobre o chamado período Barroco a partir da desierarquização da cultura em que se figure a proposta de reconfiguração cultural.

Decoro nas preceptivas aristotélicas são as regras em que o teatro precisa seguir de acordo com a tríade de tempo, espaço e ação. Já Lope de Vega adota o decoro em outra perspectiva. No caso da tragicomédia, o teatro não está mais obrigado a seguir a rigidez da tríade. No sistema interpretativo de Lope de Vega, em sua obra *Arte nueva de Hacer Comedias*, compreende-se que o decoro e a estilística Aristotélica é ressignificado pautando algumas semelhanças com o poesia lírica de Aristóteles na polimetria. Toda proposta de Aristóteles foi substituída pela liberdade de expressão.

Os conceitos de decoro alto, médio e baixo aristotélicos são ressignificados por Lope de Vega em busca da verossimilidade. Ou seja, as posições dos personagens e o enredo são exaltados de diferentes maneiras, nos quais o personagem principal pode ser representado por qualquer cidadão de forma protagonista, independente de sua classe social. Então o que é considerado como alto, médio e baixo é exaltado e, de forma híbrida, ressignificado como polimetria. A verossimilidade na preceptiva de Vega é a semelhança do ator-personagem com o contexto social e cultural do público, fazendo assim surgir o reconhecimento e a intimidade entre o público e o personagem. Já nas preceptivas aristotélicas, a verossimilidade ocorre quando o público reconhece as virtudes do personagem e se autoidentifica, denominando mimese o que resulta na catarse.

Quadro 1 — Elementos contrastivo entre o teatro Clássico e a Tragicomédia.

ELEMENTOS	CLÁSSICO	TRAGICOMÉDIA
Verossimilidade	Mimese/catarse	Identificação/público/cultura
Alto	<ul style="list-style-type: none"> ● Personagem virtuoso/nobre/que domine a retórica. ● Público nobre. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Qualquer personagem que domine a arte da retórica. ● Público que compreende a escrita teatral.
Médio	Personagem que cometeu uma ilicitude.	<ul style="list-style-type: none"> ● Qualquer personagem que não vem da nobreza e que não domina a retórica.
Baixo	<ul style="list-style-type: none"> ● Plebe. ● Personagem pecaminoso que não se arrepende. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Vulgo. ● Povo comum que não domina a retórica.

Decoro	<ul style="list-style-type: none"> • Regras de harmonia para o teatro e ensinamentos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Polimetria e deleite.
--------	--	---

Fonte: quadro construído pela autora.

Ampliando a compreensão sobre o decoro na tragicomédia, trazemos aqui uma pequena reflexão e exemplo de como se organiza o decoro no teatro de Lope de Vega. Ao estar atento às questões de educar no teatro, Lope de Vega insere no seu teatro o disfarce varonil, que é a mulher que se veste de homem, usando meias masculinas e calças que dariam um efeito ao público de ver uma mulher nua. No século XVII, na comédia espanhola, o disfarce varonil tem um enorme respaldo por ter grande êxito, se proliferando o disfarce no teatro e agradando o público. Este recurso possui um símbolo pois é cheio de erotismo, visto que a sociedade na época via as mulheres com vestidos largos e, vendo-as com roupas justas e masculinas, isso poderia desvirtuar os homens (Contatori; Nogueira, 2019).

Tudo isso representa um avanço na construção teatral do Século de Ouro quando comparamos com o teatro Clássico que não admitia qualquer referência a algo que não fosse virtuoso. Para Aristóteles, a censura da mulher vestida de homem é inadmissível, pois no gênero discursivo, a mulher vestida de homem incentiva ao vício, tendo assim o cuidado de que a peça teatral deve incentivar as virtudes. Sendo assim, podemos achar um ponto diferente no decoro nas preceptivas de Aristóteles e Lope de Vega que consiste em ressignificar o teatro para que haja a possibilidade de existirem outras situações aonde o público entenda que o teatro não ultrapassa as barreiras da sociedade (Contatori; Nogueira, 2019)

Em conclusão, podemos propor que Lope de Vega, por mais que crie e inove o teatro, se preocupa com o decoro dramático e o decoro moral. O decoro dramático é a adequação do personagem, a posição que estaria na peça, sua importância e seu nível social. O decoro moral segue a mesma linha que o teatro clássico, ao prezar pelas ações morais que não permitem representações de rebeliões, adultérios e atos imorais, tendo assim uma censura. Mesmo que o ato de disfarce varonil entre em desacordo com o decoro moral, que deveria promover o ensino e a moralidade, Lope de Vega entende que o prazer é mais importante, o deleite, e quando o cita em sua obra, mostra que é somente um recurso teatral, que o objetivo é o entretenimento e não incentivar. A relação ator/personagem colabora com o preceito do deleite que não deve ultrapassar as barreiras sociais (Contatori; Nogueira, 2019).

Para Lope de Vega, a ideia estética da tragédia, da comédia e da sua junção, a tragicomédia, está pautada pelas concepções de Aristóteles, que trouxe a teoria dos termos. Contemplamos tais ideias para a compreensão de parte dos elementos literários. Para Aristóteles, ainda que haja devidas características bem específicas que estruturam os textos, a mais sofisticada, por assim dizer, seria a de grandeza harmônica (tragédia). Inclusive, sua obra *Poética* é, majoritariamente, referida à tragédia. A comédia seria a mimese (reprodução) de fatores e comportamentais baixos e/ou mundanos. Em contrapartida, a tragédia se munia de suas próprias histórias e dos mitos³ passados entre os gregos. Assim, retomando e relacionando todo o exposto anteriormente, a mimese poética forma a representação métrica, sendo uma das formas sofisticadas que é, além da estética, de extrema importância para a política e para a moral.

Contudo, diferente de Aristóteles, Vega constrói um teatro híbrido a partir da resignificação dos elementos textuais. Por exemplo, na grandeza da desarmonia observa ele o extremo “risível” e o outro extremo, a “beleza do horrível”. No percurso entre esses dois extremos, têm-se a justa medida “beleza do feio”, que é o ponto almejado do cômico.

³ Mitos esses que eram reproduzidos não ao pé da letra, como uma representação inteiramente verossímil, mas sim da forma como os fatos poderiam ter sido.

3 ANÁLISE DA OBRA *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* (1630)

Este tópico tem como proposta realizar uma discussão crítica a partir do texto literário de Tirso de Molina, voltada para aspectos relacionados à presença de elementos textuais comuns às preceptivas de Aristóteles e de Lope de Vega no texto *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), visando construir reflexões sobre a desierarquização histórica do Barroco como proposto por João Adolfo Hansen (2006). Neste ponto, considerando o texto de Molina, abordaremos aspectos da formação cultural da sociedade espanhola do Século de Ouro e como isso se expressou na preceptiva de Tirso de Molina. Os elementos analisados foram a presença de alto, médio, baixo, verossimilidade e decoro.

Carpeaux (2008) aponta que, nas obras literárias do Século de Ouro, o elemento intelectual e racional tornou-se a mola propulsora para o desenvolvimento de grandes obras que articulavam diferentes temáticas de interesse público. Em particular, os textos teatrais cumpriram bem essa função. Nos textos teatrais produzidos neste período, o meio político, social, religioso, filosófico e as opiniões políticas, religiosas, filosóficas dos autores manifestam-se com evidência maior “porque o material da literatura — a língua — é ao mesmo tempo o instrumento de expressão da política, da religião e das ciências” (Carpeaux, 2008, p. 561).

Inspirado nas preceptivas para o teatro de Lope de Vega, o frade religioso espanhol Frei Gabriel Téllez, mais conhecido como Tirso de Molina (1571-1648) — poeta e escritor com uma intensa atividade literária voltada para poesias, novelas, digressões literárias e comédias, gozava de grande prestígio no meio religioso —, apropria-se de um mito popular sobre um irreverente sedutor e adapta-o como texto teatral conhecido como *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630). A peça teatral é estruturada com três atos, sendo eles: apresentação, complicação e resolução, o que vai de acordo com a polimetria de Vega e rompe com a tríade de Aristóteles.

Com “Don Juan”, Tirso de Molina retrata um personagem principal para mostrar ao público o comportamento social de um homem nobre e suas atitudes que apresentam um cidadão que não se adapta às regras sociais e morais ao viver de forma livre, decidindo as suas próprias regras. Os temas principais são: amor, religião, a honra pessoal e a honra moral.

El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra (1630) mostra o afronte de um homem, Don Juan, às leis sociais, às leis Divinas e à morte, mostrando aos leitores a habilidade persuasiva, que aqui chamamos de retórica, de um personagem que pode persuadir, enganar e desvirtuar valores morais pelo prazer.

A origem do mito de Don Juan, embora pouco clara, encontra seu lastro nas narrativas orais. Estas narrativas populares que circulavam entre o povo comum no período da Idade Média foram fundamentais, e eram bastante comuns nos textos literários do Século de Ouro. Nesse período, era prática comum a Igreja usar o teatro para doutrinação na intenção de adaptar as narrativas orais aos ideais litúrgicos como modo de expressar valores, crenças e ensinamentos de fundo moral, como foi o caso de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630). Neste contexto, o mito de Don Juan, desde a sua primeira aparição no século XVI, foi objeto de diversos trabalhos produzidos nas diferentes manifestações artísticas, como literatura, teatro, música, cinema e ópera (Rissi, 2010).

O tempo de escrita do texto estava profundamente marcado pela contrarreforma promovida pela Igreja Católica, tendo como principal expoente a Santa Inquisição e a crise do reino espanhol, que enfrentou diversas guerras sob a égide da Igreja. Contudo, contraditoriamente, o personagem Don Juan passou a ser caracterizado pelo individualismo do Renascimento que se opôs ideológica e politicamente à contrarreforma, de modo que a capacidade de transgressão se tornou mais apreciada que o valor da moral religiosa que orientou a escrita do texto. A obra de Molina ressalta a convivência com o proibido e a apreciação conivente do público em uma sociedade moralmente repressora. Consequentemente, simboliza o rompimento com o rigor social e religioso. Historicamente, a menção a Don Juan sempre esteve atrelada a uma forte tendência a associá-lo ao herói espanhol, e isso se repete nas centenas de releituras da obra. Em quase todas as versões das quais se tem conhecimento, o leitor se depara com os temas de sedução e desejo, de modo que uma obra possui maior impacto na temática amorosa/erótica, mais especificamente, quanto ao papel da sedução (Bezerra, Justo, 2018, p.73-98).

Apesar da irreverência da temática abordada, a obra não fugiu à subordinação da arte a um propósito moral a serviço da Igreja. Em seu objetivo final, o texto tem um claro intuito moralizador, como é possível observar em grande parte das preceptivas e do teatro religioso do *Siglo de Oro*.

O objetivo era, mais especificamente, acusar quem se comportava como Don Juan, alertando para as consequências do severo julgamento divino. O apelo moral permeia toda a obra e, sendo assim, o épico personagem Don Juan está permanentemente sendo alertado para se arrepender de seus atos “pecadores”. Os conselhos de arrependimento para redenção são ignorados por completo pelo personagem principal que inclusive ironiza esses avisos até o momento do arrependimento final diante da inexorabilidade do seu final trágico.

3.1 ANÁLISE DO TEXTO DE TIRSO DE MOLINA *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* (1630)

Com base no mito popular, o enredo de Don Juan Tenório se desenvolve tendo como personagem principal um jovem embaixador de Castella, que se encanta com os atributos físicos de Isabela, noiva de Don Octávio, um nobre da corte de Nápoles.

A história de sedução e abandono de Isabela por Don Juan se espalha pelo reino. Com a descoberta da farsa, ele foge. Ao voltar para Nápoles, o rei, ao saber do seu retorno e temendo as consequências de suas ações, o manda para uma viagem com ordens de que só voltasse à época de seu casamento arranjado pelo monarca. Don Juan, ignorando as ordens do rei, não cumpre o seu exílio e volta à cidade. Nela, encontra o seu velho amigo, o Marquês da Mota, que é apaixonado por sua prima Ana que, no entanto, está prometida a outro, mas resolve se entregar ao seu amado antes de se casar. Em outro embate imoral, para testar a fidelidade de Ana, Don Juan finge ser Marquês. Ana descobre a farsa e recorre a seu pai, Don Gonçalo, que propõe um duelo com Don Juan e acaba morto. Tempos depois, Don Juan encontra a estátua de Don Gonçalo e, desdenhando-a, convida-a para jantar. A estátua não só aceita como retribui o convite. Após o jantar, no mausoléu do finado Don Gonçalo, este pede a mão de Don Juan e leva-o diretamente para o inferno (Molina, 1978).

O enredo e desfecho da obra, bem como a qualidade da produção, torna-a um clássico mundialmente conhecido. Como já dito, não foi sua moralidade ou o tema a respeito dos mortos que seduziu o leitor, mas a sensualidade e a sedução destacadas como traços do personagem Don Juan. A figura do sedutor, cuja maior — ou até mesmo única — motivação é ser desejado, rendeu e inspira até hoje o imaginário dos leitores, de modo que as releituras e reproduções não se restringiram à literatura, mas ganharam representações em outros gêneros da arte, como música, pintura e cinema (Bezerra; Justo, 2018).

No texto de Molina, construído a partir da escola de Vega, é possível identificar diferentes elementos da escola clássica de Aristóteles ressignificados à cultura do Século de Ouro. Mas, como já expressei nos objetivos deste trabalho, nos ateremos à análise dos elementos Alto, Baixo, Médio, decoro e verosimilhança. Assim, apresentaremos um ou dois exemplos de cada um destes elementos presentes no texto de Molina e, em seguida, faremos a contextualização histórica e cultural de modo a identificar claramente o hibridismo presente na escrita de Molina a partir da estilística.

- a) Don Juan, personagem Alto: em ambas preceptivas, o personagem seria alto por ser principal, nobre e dominar a retórica. Contudo, para Aristóteles, um personagem com desvio moral como Don Juan poderia ser rebaixado de categoria, mas ele tem a seu favor ser homem e ser da nobreza. Neste caso também, como já comentado neste texto, o público pertencente à nobreza é considerado como Alto por ser letrado e por isso ter a prerrogativa de compreender todas as minúcias da linguagem teatral.

CATALINÓN. Es hijo del ministro mayor del rey. por quien ser espero antes de seis días conde en Sevilla, a donde va, y adonde su alteza está, si a mi amistad corresponde..

TISBEA. ¿Cómo se llama?

CATALINÓN. Don Juan Tenorio. (Molina, 2003, p. 16)

Este trecho mostra que o Don Juan é filho do ministro maior do rei, e em breve será condecorado Conde, indicando sua origem social de nobre.

JUAN: Escúchame dos palabras, y esconde de las mejillas en el corazón la grana, por tí más preciosa y rica.

AMINTA: Vete, que vendrá mi esposo.

JUAN: Yo lo soy. ¿De qué te admiras?

AMINTA: ¿Desde cuándo?

JUAN: Desde ahora.

AMINTA: ¿Quién lo ha tratado?

JUAN: Mi dicha.

AMINTA: ¿Y quién nos casó?

JUAN: Tus ojos.

AMINTA: ¿Con qué poder?

JUAN: .Con la vista.

AMINTA: ¿Sábelo Batricio?

JUAN: Sí, que te olvida. (Molina, 2003, p.55)

Também trazemos o seguinte trecho:

DON JUAN. ¿Quién va?

DON GONZALO. Yo soy.

DON JUAN. ¿Quién sois vos?

DON GONZALO. Soy el caballero honrado que a cenar has convidado.

DON JUAN. Cena habrá para los dos, y si vienen más contigo, para todos cena habrá, 2405 ya puesta la mesa está. Siéntate. (Molina, 2003, p. 64-65)

Nos trechos selecionados, temos Don Juan mantendo diálogos com dois membros da nobreza. A sua linguagem rebuscada evidencia grande domínio da retórica. O domínio da retórica pelo protagonista é um dos elementos que marcam o personagem Alto para Aristóteles e o distingue como alguém nobre. O mesmo se aplica ao texto de Molina, pois é exatamente essa qualidade de domínio da erudição que o diferencia do povo comum. Assim, Molina ressignifica o papel do personagem Alto, mas mantém características presentes no texto de Aristóteles, o hibridismo.

- b) O personagem Médio: para Aristóteles, o personagem Médio refere-se à situação em que o personagem Alto comete uma ilicitude ou desvio de conduta moral, sendo, por isso, rebaixado à condição de Médio. Já no texto de Molina, o desvio de conduta moral como enganar, mentir e até matar é característica peculiar de Don Juan, o que o classificaria como Médio na perspectiva aristotélica. Todavia, na escola de Vega não há demérito algum ou rebaixamento de um personagem por seu desvio moral e tais atitudes na verdade serão o que movimentará a trama.

DON JUAN. ¿Quién está aquí?

DON GONZALO. La barbacana caída de la torre de ese honor que has combatido, traidor, donde era alcaide la vida.

DON JUAN. Déjame pasar.

DON GONZALO. ¿Pasar? Por la punta de esta espada.

DON JUAN. Morirás.

DON GONZALO. No me importa nada.

DON JUAN. Mira que te he de matar.

DON GONZALO. ¡Muere, traidor! (Molina, 2003, p. 43)

- c) O personagem Baixo: para Aristóteles, o personagem Baixo é aquele que não se arrepende dos seus erros, sendo rebaixado e condenado ao inferno pelo seu pecado. Na preceptiva de Molina, por ser padre, essa mesma lógica se mantém. Assim, Don Juan, ao ser levado pelo convidado de pedra direto ao inferno, sem direito ao arrependimento, recebe a paga pelos seus pecados.

Vale ressaltar que, tanto para Aristóteles como para Molina, que se inspira na escola de Vega, o público vulgar é considerado baixo por não dominar a retórica e, por isso, não ter a capacidade de compreender todos os elementos do texto teatral, sendo que esses são classificados como vulgares. Mas embora o vulgar não compreenda a linguagem teatral em sua essência, ele, pela sensibilidade e identificação cultural, se reconhece nos personagens e aprecia o teatro.

DON JUAN. Fingí ser el duque Octavio.

DON PEDRO. No digas más. ¡Calla! ¡Baste! Perdido soy si el rey sabe este caso. ¿Qué he de hacer? Industria me ha de valer en un negocio tan grave. Di, vil, ¿no bastó emprender con ira y fiereza extraña tan gran traición en España con otra noble mujer, sino en Nápoles también, y en el palacio real con mujer tan principal? ¡Castíguete el cielo, amén! Tu padre desde Castilla 85 a Nápoles te envió, y en sus márgenes te dio tierra la espumosa orilla del mar de Italia, atendiendo que el haberte recibido pagaras agradecido, y estás su honor ofendiendo. ¡Y en tan principal mujer! Pero en aquesta ocasión nos daña la dilación. Mira qué quieres hacer.

DON JUAN. No quiero daros disculpa, que la habré de dar siniestra, mi sangre es, señor, la vuestra; sacadla, y pague la culpa. A esos pies estoy rendido, y ésta es mi espada, señor.

DON PEDRO. Álzate, y muestra valor, que esa humildad me ha vencido. ¿Atreveráste a bajar por ese balcón? (Molina, 2003, p. 4)

Além disso, o trecho citado abaixo tem grande valor para compreendermos a contextualização cultural, política e social da peça de Molina.

DON JUAN. Ya he cenado; haz que levanten la mesa.

DON GONZALO. Dame esa mano; no temas, la mano dame.

DON JUAN. ¿Eso dices? ¿Yo temor? ¡Que me abraso! No me abrases con tu fuego.

DON GONZALO. Aquéste es poco para el fuego que buscaste. Las maravillas de Dios son, don Juan, investigables, y así quiere que tus culpas a manos de un muerto pagues; y así pagas de esta suerte las doncellas que burlaste. Ésta es justicia de Dios, quien tal hace, que tal pague.

DON JUAN. Que me abraso, no me aprietes. Con la daga he de matarte, mas, ¡ay, que me canso en vano de tirar golpes al aire! A tu hija no ofendí, que vio mis engaños antes.

DON GONZALO. No importa, que ya pusiste tu intento.

DON JUAN. Deja que llame quien me confiese y absuelva.

DON GONZALO. No hay lugar. Ya acuerdas tarde.

DON JUAN. ¡Que me quemó! ¡Que me abraso! Muerto soy.

Cae muerto don JUAN

CATALINÓN. No hay quien se escape, que aquí tengo que morir también por acompañarte.

DON GONZALO. Ésta es justicia de Dios: quien tal hace, que tal pague. (Molina, 2003, p. 77)

Neste período, com as mudanças sociais e a reforma religiosa, já havia um certo afastamento da população da Igreja Católica. Assim, o texto de Molina tinha como objetivo alertar as pessoas que, caso não se arrependessem imediatamente dos seus pecados, poderiam ser mandadas direto para inferno sem direito ao purgatório.

Se a morte não tem tempo para chegar, então como será salvo se não se arrepende de verdade? “Porque la paga del pecado es muerte: mas la gracia de Dios es vida eterna en Christó Iefu Señor nuestro.” (Bíblia, Romanos, 6, 23)

Don Juan cometeu os pecados mais graves e, além de desonrar a si mesmo, ele desonrou as mulheres que usa para saciar o seu desejo pecaminoso. Por ser nobre e por ter um pai com uma posição social abaixo da do rei, seus castigos não ocorrem nos primeiros momentos. Assim, podemos ver que a sua influência e o seu título o tornam imune às leis sociais. A história de Don mostra a falha humana, mostra como a justiça social reflete em quem é o cidadão que está sendo julgado. Entretanto, para Molina, ninguém escapa da justiça Divina.

- d) Decoro: para Aristóteles, o decoro era parte importante do teatro clássico. A tríade era rigidamente observada sem variação. Já no caso do texto de Molina, ao se filiar à escola de Vega, ele se permite a liberdade de escrita e seu texto faz a quebra de tempo, ação e espaço, dando movimento à trama.

DON JUAN. Sí atrevo, que las alas en tu favor llevo.

DON PEDRO. Pues yo te quiero ayudar.

Vete a Sicilia o Milán, donde vivas encubierto.

DON JUAN. Luego me iré.

DON PEDRO. ¿Cierto?

DON JUAN. Cierto.

DON PEDRO. Mis cartas te avisarán en qué para este suceso triste, que causado has (Molina, 2003, p. 5)

Tirso de Molina (1630) descreve as ações e o desenrolar da história em vários momentos. Desse jeito, faz referência aos conceitos de Lope de Vega (2003), em que deve haver ação em diversos lugares para a obra ser verossímil de acordo com a realidade.

Em certame com a obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), podemos observar que, nas relações sociais, a verossimilidade é um dos principais princípios, pois estabelece “a ordem de aparência”. É esse caráter de verossimilidade que aproxima o povo comum assim como a nobreza do teatro tragicômico.

Outra característica marcante do texto de Molina que se adequa ao conceito de verossimilidade é o pacto da honra e o *honor*. No teatro clássico há presença em honra e *honor*, que representará os status e a moralidade. A honra está associada com o respeito que a

sociedade tem pelo indivíduo e *honor* seria a própria dignidade individual (Ruiz Ramón, *apud* Pedraza Jiménez e Rodríguez Cáceres, 1995). Ou seja, qualquer tipo de ofensa poderia levar a um duelo de vida ou morte. Então o respeito ao indivíduo é considerado sagrado cujo Rei é o detentor, figura divina que valida os atos em defesa do *honor*; sendo a honra um código de conduta a ser seguida de forma padrão, o que demonstra o comportamento social da época do Século de Ouro.

Esse mesmo pacto social é observado nas proposições de Aristóteles. Para ele, a preservação da moral e dos bons costumes, mesmo que isso não fosse o que de fato ocorria no mundo real, deveria ser um valor anelado pela sociedade e, portanto, isso justificava aos nobres não torná-los públicos.

Observamos aqui irrefutavelmente o hibridismo no texto de Molina, pois todo ele é carregado de crenças e valores presentes nas preceptivas de Aristóteles, com a diferença que o processo de ressignificação permite construir um personagem que torna público os seus desvios. Contudo, é papel da sociedade nobre ocultar tais erros e garantir a impunidade, sob pena de desonrar todas as famílias envolvidas nos desvios — bem como a própria nobreza.

As sociedades da época do Século de Ouro, bem como as dos tempos de Aristóteles têm o posicionamento social de que é preciso ser coerente ao seu código de honra, o que caracteriza uma aristocracia forte. A *honor* seria associada com o comportamento familiar e social, que está ligado com a família do indivíduo e com a sua comunidade. Se uma pessoa comete atos de injúria, crimes, adultério, a desonra não é somente individual, mas da sua família e da sua comunidade. Os mesmos conceitos valem para o dramaturgo Lope de Vega: diversas obras literárias do autor têm como ponto principal o tema de *honor* e honra.

Na obra de Molina analisada, quando Don Juan faz o ato com a Duquesa Isabel, ao ser descoberto em sua farsa, Isabel chama os guardas. Dom Pedro Tenório, responsável por dar a punição ao homem que a desonrou, quando descobre que o farsante é o seu sobrinho, mente ao Rei dizendo que duelou com o rapaz, e que ele conseguiu escapar. Com isso, protege a *honor* de sua família. Tal atitude era prática comum nas sociedades da época. De certa forma, podemos dizer que, entre os ricos e poderosos, tais valores se mantêm até os dias de hoje. Esse caráter de verossimilidade permitia a identificação da nobreza com tais ações, bem como as reforçava, de modo que este teatro era financiado pelos nobres que viam com bons olhos suas práticas justificadas ao povo, aos vulgos.

A decisão e o discurso do rei refletem a sua determinação em manter a política de aparências ao mandar prender a Duquesa Isabela e o Duque Octávio. Essa ação visa preservar a ordem e evitar um escândalo que poderia abalar não apenas a nobreza, mas também a estabilidade do próprio rei.

REY: No importan fuerzas, guardas, criados, murallas, fortalecidas almenas, para amor, que la de un niño hasta los muros penetra. Don Pedro Tenorio, al punto a esa mujer llevad presa a una torre, y con secreto haced que al duque le prendan; que quiero hacer que le cumplala palabra, o la promesa.

ISABELA: Gran señor, volvedme el rostro.

REY: Ofensa a mi espalda hecha, es justicia y es razón castigalla a espaldas vueltas. (Molina, 2003, p. 6-7)

No que diz respeito à manutenção de uma política de status, fica evidente que, entre os nobres detentores do poder decisório sobre as questões sociais, parecia haver um “comum acordo” responsável por garantir o status da classe social da nobreza. No Palácio Real de Sevilha, o ocorrido terá uma nuance virtuosa e servirá para solucionar o ato profano de Don Juan, que é decidido pelo casamento entre Don Juan e a Duquesa Isabela. Consequentemente, aplicando uma política de “ajustes” com o objetivo de reparar o erro cometido contra o Duque Octavio, o monarca decide que dona Ana de Ulloa será a noiva do Duque. Após o seu pai, Don Gonzalo de Ulloa, ter êxito com a missão em Portugal, o rei daria um dote para sua filha. Vale lembrar que a presença da filha de Don Gonzalo de Ulloa representa uma sociedade honrada e privilegiada com poder de decisão.

Como resultado, a atitude “discreta” da personagem mostra que, para manter o *status*, ela exerce uma ação e toma uma posição necessária para preservar as aparências. De acordo com Hansen (2006), a sociedade na qual a obra está imersa indica a verossimilhança nas posturas de manutenção e proteção da honra, reverência e reputação. Atitudes como essas mostram que, no século XVII, as leis e os limites eram estabelecidos de acordo com a monarquia, em que o poder era personificado, sendo representado pelo rei. A atitude repara um erro da própria nobreza e tal feito, por sua vez, possibilitará a leitura da representação da poética da moral, de modo a haver uma restauração da ordem social.

4 CONCLUSÃO

Podemos afirmar que Tirso de Molina traz aspectos de Lope de Vega em sua obra no quesito de ação, tempo e espaço, nas relações de personagem alto, médio, baixo, na verossimilhança e no decoro na perspectiva da função do teatro para Vega. No entanto, o texto de Molina ressignifica elementos presentes nas preceptivas aristotélicas, dando ao seu texto o caráter de hibridismo.

Tudo isso permite referendar a proposição de Hansen (2006) de que não há no Barroco uma arte inferior a Era Clássica, mas tão somente uma nova forma de produzir arte, ressignificando e dando nova roupagem a velhos elementos de modo a adequá-los às demandas da cultura, da sociedade e do tempo histórico. Podemos notar que Tirso de Molina integra conceitos tanto de Lope de Vega e Aristóteles, confirmando a ideia de Hansen (2006). Os aspectos encontrados no texto de Tirso de Molina comprovam que a hibridização das preceptivas de Aristóteles e de Lope de Vega fazem a desierarquização entre o tempo Clássico e o Barroco, de modo que concordamos com a proposta de Hansen (2006) na qual o Barroco seria uma unidade inexistente. Isto é, não existiu, na História da Arte, uma Era Barroca e muito menos a aplicabilidade do sentido pejorativo de algo inferior e sem valor quando comparado a cultura clássica.

Cabe aqui ressaltar que não pretendemos esgotar as discussões sobre o tema neste trabalho, mas apenas provocar ao leitor reflexões. Desejamos oferecer insights que permitam buscar, no conceito de hibridismo e na estilística, argumentos para construir novas compreensões acerca dos discursos positivistas que colocam em visão hierarquizada conhecimentos, artes, culturas, criando e perpetuando a ideia de categorias diferentes: dominadores e dominados, belo e feio, bom e ruim, moral e imoral, entre outros.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Av. de Berna, Lisboa, 2008. p.p. 7-20, 25-30.
- ASSUMPCÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. Teatro X Narrativa: gêneros intercambiáveis?. **Linha D'Água**, 2010, p. 59-70.
- BEZERRA, Paulo Victor; JUSTO, José Sterza. Don Juan como protagonista da estética amorosa pós-moderna: estudos acerca da subjetividade e do mito. **Revista de Psicologia da UNESP**, 2009, v. 8, n. 2, p. 4-4.
- BÍBLIA, N. T. ROMANOS. In BÍBLIA. Español. La Biblia del Cantaro. Cipriano de Valera, Casiodoro de Reina. Amsterdam 1602. p. 808.
- BOTELHO, André. A Pequena história da literatura Brasileira: provocação ao modernismo. **Tempo Social** [online]. 2011, v. 23, n. 2 [Acessado 16 Dezembro 2022], pp. 135-161. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200006>>. Epub 09 Jan 2012. ISSN 1809-4554. <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200006>>.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental 3**. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, p. 558-562.
- CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. **Estudos Avançados**, 1990, v. 4, p. 7-96.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**, volume I. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 338-341
- CONEXÃO FILOSÓFICA. **Introdução à Estética – Estética em Aristóteles**. YouTube, 10 set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/5EeUmdiR0Cc> . Acessado em: 19/09/2022 às 18h.
- DE VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comedias**. Castalia, 2012.
- DE VEGA, Lope. **El Arte Nuevo de Hacer Comedias**. Madrid: Cátedra, 2006. pp. 17-63.
- DESTRÉE, Pierre. **A comédia na Poética de Aristóteles**. *Organon*, v. 24, 2010, p. 49,
- GADELHA, Carmem. O barroco enquanto aspecto do grotesco e do trágico. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, 2019, v. 2, n. 35, p. 344-359.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Revista Eletrônica de Estudos Literários - REEL**, 2006, n. 02.
- JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza; CAÑAL, Rafael González (Ed.). **La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997)**, Almagro, 8, 9 y 10 de julio. Univ de Castilla La Mancha, 1998.
- KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e Apresentação de Zênia de Faria. **Revista Criação & Crítica**, n. 9, p. 230-241, nov. 2012.

LÓPEZ GARCÍA, Francisca Josefina; SAAVEDRA MEDINA, Rosa Benita; SIRIAS MONTIEL, Mauriel Scarlet. **Estudio sobre los elementos del teatro español**: intriga, enredo, acción, diálogo, estilo, ritmo, humor, actuación y sistema de valores presentes en la obra *El burlador de Sevilla* escrita por Tirso de Molina en estudiantes de IV año de la carrera Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades durante el II semestre del año 2018. 2019. Tese de Doutorado.

MORENO, Denise. **O hibridismo dos gêneros discursivos**: uma tendência que tem afetado o discurso atual. 2006. 158 f. Monografia (Pós-Graduação). Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento - Centro de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão. Brasília, 2017.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. Lope de Vega y el canon poético. El canon poético en el siglo XVII. **IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro** (2008), pp. 367-394., 2008.

PUZZO, Miriam Bauab. **A estilística de Spitzer e a estilística bakhtiniana na interpretação da obra de Rabelais**, 2022, p. 120-125.

REBOUL, Oliver, 1925. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 204. (Justiça e direito). p. 9.

RICKEN, Friedo. **O bem-viver em comunidade: a vida boa segundo Platão e Aristóteles**. Edições Loyola, 2008.

RODRÍGUEZ-MARTÍNEZ, Ruth; CODINA, Lluís; PEDRAZA-JIMÉNEZ, Rafael. Indicadores para la evaluación de la calidad en cibermedios: análisis de la interacción y de la adopción de la Web 2.0. **Revista española de documentación científica**, 2021, v. 35, n. 1, p. 61-93.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2020.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 36-58, p.112-127

TIRSO DE MOLINA. **El Burlador de Sevilla y convidado de piedra**, 1630. Edición pedagógica preparada bajo la dirección de Matthew D. Stroud y basada en el texto electrónico de J. T. Abrams y Vern Williamsen y disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. San Antonio, Texas: Trinity University, 2003.