

A IMPLANTAÇÃO DO MODELO ARISTOTÉLICO NO TEATRO EUROPEU:
REVISITANDO OS DISCURSOS (DIS)SONANTES DE LOPE DE VEGA
E DE PIERRE CORNEILLE¹

MARIA JOÃO BRILHANTE (Universidade de Lisboa)

CITA RECOMENDADA: Maria João Brilhante, «A implantação do modelo aristotélico no teatro europeu: revisitando os discursos (dis)sonantes de Lope de Vega e de Pierre Corneille», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 178-202.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.197>>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2016

RESUMO

O encontro forjado entre Lope de Vega e Pierre Corneille que aqui se propõe inscreve-se numa perspectiva comparatista lata que preconiza a partilha e intersecção de diferentes culturas e literaturas pertencentes a diferentes sistemas culturais, simbólicos e histórico-geográficos. Toma a *Poética* de Aristóteles como ponto de encontro e mediação para múltiplos e diferentes discursos, de onde podemos destacar, por momentos, os de Lope de Vega e Corneille. *Arte Nuevo* e os três *Discours*, ao mesmo tempo que se referem à doutrina aristotélica e aos comentários que se lhe seguiram, fornecem-nos duas posições pessoais, mas também comuns, numa rede de teatro europeu existente nos séculos XVI e XVII. Convidam-nos a desenhar mapas de teatro e espectáculo supranacionais através do reconhecimento do carácter transversal dos fenómenos literários e artísticos. Ao analisar as condições de escrita de Lope e Corneille, o campo teatral em que participaram e a sua vigorosa defesa do espectáculo e do público, novas e vizinhas ideias de teatro tornam-se visíveis.

PALAVRAS CHAVE: Literatura-mundo; Poética de Aristóteles; Comédia; Lope de Vega; Pierre Corneille; estudos de teatro; história cultural.

1. Ligam-me ao teatro de Espanha duas pessoas que muito admiro e estimo: Mercedes de los Reyes Peña e Maria Idalina Resina Rodrigues. A elas, sobretudo, se deve o progresso notável que viveram desde os anos oitenta, os estudos da literatura e do teatro numa perspectiva luso-espanhola. Habituei-me a ler, ouvir e acompanhar as suas investigações e a abraçar a perspectiva que ambas partilham de uma história do teatro supra nacional, que o estudo das condições políticas e culturais de uma monarquia dual, nos séculos XVI e XVII, as incentivavam a traçar, perspectiva essa que está hoje no centro da teorização e da prática historiográfica no que ao teatro e ao espectáculo, mas também à literatura, diz respeito, como irei mencionar mais adiante.

ABSTRACT

The meeting between Lope de Vega and Pierre Corneille proposed in this essay follows a broad comparative perspective that calls for the sharing and intersection of different cultures and literatures belonging to different cultural, symbolic, historical and geographical systems. This approach takes Aristotle's *Poetics* as the meeting point and the mediation for multiple and diverse discourses, from which we can underline those of Lope de Vega and Pierre Corneille. Lope's *Arte Nuevo* and Corneille's three *Discours*, while referring to the Aristotelian doctrine and later commentaries, provide us with two personal, as well as common, positions of sixteenth- and seventeenth-century European theatre network. Lope and Corneille invite us to design supranational maps of theatre and drama production through the cross-cutting character of literary and artistic phenomena. By analysing Lope's and Corneille's writing conditions, the theatrical field they participated in, and the firm defence of the performance and the audience, new and different ideas about theatre become apparent.

KEYWORDS: world literature; Aristotle's poetics; comedia; Lope de Vega; Pierre Corneille; theatre studies; cultural history.

O LUGAR DE ONDE FALO

O encontro forjado entre Lope de Vega e Pierre Corneille que aqui proponho inscreve-se numa perspectiva comparatista lata que preconiza a partilha e interseção de diferentes culturas e literaturas pertencentes a diferentes sistemas culturais, simbólicos e histórico-geográficos. É o reconhecimento do carácter transversal dos fenómenos literários e artísticos que permite tomar a *Poética* de Aristóteles como ponto de encontro de múltiplos e diferentes discursos, de onde podemos destacar, por momentos, os de Lope de Vega e Corneille. Nesse sentido, talvez a longa construção da centralidade do texto de Aristóteles no que às análises históricas e críticas de cariz local e nacional diz respeito possa dar lugar a estimulantes reconfigurações de mapas de produção dramática e teatral supranacionais onde ele desempenha um papel de mediador em vez de ocupar uma posição única, fixa e pré-definida. Isto mesmo se destaca da afirmação a propósito do conceito de literatura-mundo,² que nos pode servir de inspiração, produzida por Helena Buescu em obra recente:

O conceito de literatura-mundo, pelo contrário, destaca a possibilidade de conceber diferentes mapas de produção literária, relativizando a existência de uma hierarquia pré-fixa e sublinhando um movimento de natureza mais rizomática (em rede, com mudanças de direcção, com movimentos, avanços e recuos). Isto significa também reconhecer a densidade histórica e a existência de diferentes velocidades temporais específicas (Buescu 2013:48).

Um correspondente conceito de teatro global vem, pois, emergindo para referir a circulação, transposição e reconfiguração do fenómeno teatral (nos seus diferentes elementos) atravessando tempos e espaços e desafiando os limites colocados pela centralidade do texto, incompleto sem a encenação, e a efemeridade do espectáculo.

2. Para um desenvolvimento do conceito que não pode ser aqui explorado, leia-se também: Franco Moretti [2013], Jérôme David [2012], Pascale Casanova [1999].

Veremos, aliás, como o encontro de Lope de Vega e Corneille tem de considerar estas «diferentes velocidades temporais» que não decorrem apenas dos diferentes momentos históricos onde se inserem e de onde emergem as produções destes autores, mas são temporalidades específicas de apreensão de modelos, formas, discursos e sistemas de composição.

Por conseguinte, a historiografia do teatro tem vindo, como a da literatura, a rever os limites nacionais da sua abordagem e a promover uma aproximação fecundante de práticas teatrais e seus produtos (textos ficcionais ou documentais, espetáculos, imagens e outras modalidades de registo), transcendendo fronteiras linguísticas, culturais, geográficas, religiosas. O que tem estimulado a produção historiográfica na primeira década deste milénio consiste, por um lado na exploração das novas tecnologias da informação para potenciar o trabalho de arquivo que permanece uma acção fulcral nos estudos de teatro, e por outro lado na incorporação de perspectivas teóricas e de conceitos que emergiram no final do milénio e com os quais se analisam os materiais e se produzem interpretações, em certa medida para responder às preocupações do presente, a questões como a que colocava há tempos o encenador Jorge Silva Melo [2003:10] ao constatar o plurilinguismo e multiculturalismo da sociedade portuguesa em contraste com a ausência de actores de origem africana ou oriental nos palcos portugueses.

Um exemplo desta recente orientação foi-nos dado pela obra *Theatre Histories: an Introduction*, que os seus quatro autores, Zarrilli, McConachie, Williams e Sorgenfrei, apresentam nestas palavras:

It is designed to provide a global perspective that allows the performances of many cultures to be considered, not in the margins of western theatre but in and of themselves, and as they illuminate each other and our understanding of human expressiveness at large. [...] We relate the histories of performance and theatre throughout the world to the key developments in modes of human communication that have reshaped human perception. Performances and cultures are center stage throughout. [...]

We do not attempt, then, to provide the reader with a history of the theatre. Rather, we consider many cultures and multiple methods of interpreting performances, theatre and drama from around the world (Zarrilli *et alii* 2006:xvii).

Conceber o trabalho dos historiadores do teatro (e deixo agora de lado a distinção conceptual entre drama, teatro e espectáculo) como cruzamento de práticas e representações não sujeitas a uma visão nacionalmente hegemónica e também não exclusivamente caracterizadas pelo paradigma logocentrado do teatro ocidental foi-se afirmando como método mais capaz de dar conta da diversidade dessas práticas e representações, mesmo em contextos resistentemente delimitados por uma cultura nacional. A uma primeira ruptura realizada pela semiótica ao introduzir o espectáculo como objecto de estudo destronando o texto dramático, pelo menos numa perspectiva estritamente literária, outras se seguiram dando origem a um conjunto de possibilidades interpretativas sustentadas por saberes tão distintos quanto a antropologia, a sociologia, a economia, o direito, as ciências cognitivas, a história de arte, a linguística, a arquitectura, a filosofia. Estudar rotas de circulação de pessoas, empresas e espectáculos, associando o comércio do teatro ao reforço de políticas coloniais, à circulação de modelos estéticos, artísticos e organizacionais ou ainda às dinâmicas multiculturais, identitárias e transnacionais não era, por exemplo, concebível há algumas décadas atrás. E, no entanto, programas de investigação em várias universidades na Alemanha, em Lisboa, no Rio de Janeiro, em Paris disso se ocupam actualmente, paralelamente a abordagens teóricas em torno da experiência estética ou fenomenológica do evento teatral.

Claro que alguns de nós poderão criticar este desvio culturalista do estudo do teatro, que acompanha a crise do estudo da literatura, que trouxe, no contexto da pós-modernidade, a constatação do império do canone. Podemos até, não por nostalgia mas porque acreditamos no teatro como arte, lamentar a diluição da dimensão estética do objecto artístico, fosse texto ou espectáculo, no conceito de performance cultural. Mas a verdade é que, por essa via, se resgataram práticas marginais ao núcleo de criações centradas no texto dramático, nas quais foi possível encontrar aspectos de teatralidade (delimitação espaço-temporal/*framing*, invenção dos modos de exibição, expressão da corporalidade) e convenções, regras ou técnicas de composição que visavam apresentar acções organizadas. Desta maneira recuperaram-se para o teatro e o espectáculo diversas acções parateatrais festivas, medievais por exemplo, ou classificadas como rituais ou populares, onde técnica, arte, experiência coexistem em formatos mais ou menos complexos.

A orientação filosófica, ideológica e política dos estudos culturais (estudos de género, pós-coloniais, de media) irradiou para os estudos literários e teatrais e, des-

contando manifestações de uma visão redutora dos objectos de estudo ou marcada por alguma incapacidade em articular as realidades literária e teatral contemporâneas com as linhagens históricas em que se inscrevem, isso trouxe inesperadas reconfigurações dos saberes e das metodologias.

Os limites que devem ser impostos a este palco giratório de encontros e cruzamentos que constituem hoje os estudos de teatro prendem-se evidentemente com os princípios éticos e funcionais da ciência histórica. Por detrás do estudo do teatro está sempre uma ideia de teatro: «The approach will rather be determined by the way the historian views theatre itself in a particular period», afirma Balme [2008:97] ao discutir a efemeridade do teatro e a tipologia de documentos envolvidos no seu estudo. No limite, poderíamos dizer que o que resulta do trabalho do investigador —procura, recolha, identificação e análise de documentos— é um objecto que negocia a sua estranheza com uma ideia de teatro pensada no quadro do sistema de ideias e práticas simbólicas, quer do presente, quer do passado a que pertenceu. A complexidade multimedia do fenómeno teatral desaparecido (performatividade dos corpos, linguagens diversas em estádios diversos de formação, espaços e sua exploração funcional e estética, densidade temporal em jogo no presente da acção) dificulta a tarefa. A abertura ao plural e ao global, a cruzamentos e a combinatórias cria um espaço-tempo para a inquirição e para a interpretação. O sentido provisório que atribuímos ao discurso do historiador decorre da possibilidade sempre em aberto de relacionarmos as fontes a partir das questões que surgem como prementes no momento em que as colocamos (representações do feminino no teatro, por exemplo, ou discriminação da mulher no teatro em certos períodos, lugares ou culturas.)

Como já referi, para uma tão radical mudança na investigação e na historiografia do teatro recente contribuiu, também, a transformação dos processos e instrumentos de investigação de que os projectos desenvolvidos em Espanha em torno do teatro do Siglo de Oro são notáveis exemplos. Fazendo a defesa da abordagem filológica dos textos no âmbito de uma história do teatro não destronada pelos estudos teatrais, Evangelina Rodriguez afirma o seguinte a propósito da articulação produtiva do estudo filológico com as humanidades digitais na elaboração do *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro*:

El soporte digital permite así a un Diccionario de teoría y, sobre todo, de práctica escénica áurea, facilitar interconexiones conceptuales, convertirse en una obra abierta,

de prospectiva ampliable o revisable, crear memoria de palabras e imágenes y ayudar a demostrar que las humanidades pueden desprenderse del reproche de no saber abandonar su cómoda mansión académica y «su escaso apego a la práctica y a la acción», sin renunciar por ello a su plausible científicidad (Rodríguez 2014:263).

São palavras que revelam a sintonia da acção dos investigadores do teatro em torno de uma visão plural, aberta e de permanente questionação para a qual contribuem os novos recursos informáticos. É, pois, neste contexto de abertura a uma percepção comparatista, supranacional e plural, para não dizer global, de Lope de Vega no espaço europeu do teatro que procurarei inserir o meu contributo.

DE QUE PRETENDO FALAR

A questão de fundo, que aqui coloco e cuja resposta não cabe no espaço destas páginas, pode ser assim formulada: o que transformou um discurso como a *Poética* de Aristóteles —fragmentado, incompleto, referido a uma realidade teatral não homogénea e já transformada aquando da sua escrita face aos objectivos e função que a caracterizavam nos seus inícios— na peça teórica e doutrinária em que radicará ao longo de séculos o pensamento dominante ocidental (mais tarde espalhado globalmente), sobre a arte do teatro? Dito de outro modo e por extenso, o que levou a que, apesar das inúmeras formas de teatro e espectáculo que existem no mundo, um modelo de composição dramática que pretende dar conta de uma prática teatral da antiga Grécia —a tragédia— se tenha tornado dominante e tenha sustentado uma ideia de teatro poderosamente eficaz a ponto de apagar ou subalternizar outras práticas simbólicas onde os mesmos elementos (corpo, espaço, tempo, palavra, gesto) foram explorados para transmitir, comunicar, expressar, significar dentro de determinada cultura ou fora dela, isto é, para realizar «a passagem do menos ao mais humano» (Mateus 1989:91). As magras referências à *Opsis* no texto da *Poética*, um dos meios considerados por Aristóteles na caracterização da tragédia, mas não associado à composição do poema dramático, podem ter conduzido à não consideração, por parte dos comentadores, desse aspecto que era parte incontornável da sua concretização viva nos festivais e via principal de comunicação de acções trágicas, cómicas e satíricas na *polis*.

Florence Dupont, numa obra bastante polémica intitulada *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, afirma:

[...] aucune des catégories opératoires et proprement aristotéliennes de la *Poétique* n'a de définition pratique: aucune n'appartient à la culture commune des Grecs. Ce sont des concepts théoriques internes au système intellectuel mis en place par Aristote, qu'il appelle *Poétique*, et produits par lui. [...] *Poétique* est un adjectif qui renvoie à la technique d'écriture d'une pièce de théâtre ou d'une épopée, alors que le seul *poiein*, le seul "faire" théâtral qu'ait connu le public grec était la performance rituelle des Grandes Dionysies. Ni Eschyle ni Sophocle, ni même Euripide ne se sont désignés eux-mêmes autrement que comme *aoidoi* 'chanteur' (Dupont 2007:13).

A autora pretende mostrar que a crença baseada numa visão etnocentrada do teatro e a hegemonia de conceitos operatórios criados por Aristóteles determinaram o entendimento de textos antigos não como criações performativas (as de Plauto e Terêncio, por exemplo), mas como objectos literários. No mesmo sentido vai a seguinte afirmação de Balme, num manual de introdução ao estudo do teatro, referindo-se à inversão que fez passar da construção de regras universais a partir de um corpus variado de composições à produção de um corpus a partir de normas universais:

It is very clear from the quantitative parts [as relativas à estrutura interna da tragédia] that Aristotle was describing the dramatic practice of his time, and it was clearly designed on the basis of rules derived inductively from an existing body of plays. The later interpretation of the *Poetics* from the Renaissance onwards proceeds from the opposing principle. The so-called neo-Aristotelian poetological writings, which appear from the middle of the sixteenth century in great numbers, set down guidelines for the production of dramatic texts on the basis of Aristotle's «rules» (Balme 2008:71).

Mas estes não foram os únicos juízos críticos numa linhagem onde Brecht ocupa um lugar cimeiro ao contrapor um modelo de teatro não-aristotélico e épico ao modelo dramático que inventa e dá a ver acções humanas. Victor Hugo e Stendhal manifestaram o desejo de um teatro irregular de que Shakespeare seria o exemplo, mas a verdade é que foi no século XIX que, em França, se distinguiu, de forma sistemática e programática, arte de artesanato, formas artísticas cultas e populares, deslocando para a periferia de uma cultura que já não era comum, práticas do corpo não susten-

tadas por uma narrativa.³ Também os teóricos Sarrazac e Lehman procuraram, cada a um a seu modo, e justamente referindo-se a universos teatrais diferentes, descrever o presente e o futuro do drama depois da erosão da mimese e do *muthos*, muito tempo depois de Aristóteles e do depósito de camadas de reescritas da *Poética*.

Ora, talvez a sua hegemonia no teatro ocidental se deva, entre outras razões, à sua surpreendente resistência às glosas, traduções, citações e, também, às diferentes concretizações do modelo de texto dramático que propõe. O texto da *Poética* que edições académicas ainda hoje escrutinam ou densificam através de abundante anotação (veja-se a edição francesa da Seuil, de 1980) constitui um corpo ao mesmo tempo coerente e maleável – «un monument théorique dont tous les éléments se tiennent nécessairement et se justifient réciproquement les uns les autres», e onde cada época e cada autor foram buscar aquilo de que precisavam para situações muito diversas: legitimação dos seus escritos ou contraponto para as suas invenções (Dupont 2007:12). Não foi Claudel quem disse que um autor escreve com e contra os modelos que conhece?

Seguindo o trilho aberto por excelentes estudos sobre *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* e sobre os três *Discours: De l'utilité et des parties du poème dramatique, De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* e *Des trois unités d'action, de jour et de lieu*, interessa-me perceber o que em Lope de Vega e em Pierre Corneille coincide e se distingue, por um lado no reconhecimento das regras aristotélicas e por outro na afirmação da possibilidade de conservação de um lugar à margem desse modelo. Parece-nos que a presença de um conjunto de normas a partir da *Poética* nesse tempo forte da sua implantação (séculos XVI e XVII) não conseguiu na realidade apagar totalmente os aspectos da experiência antropológica do teatro como prática simbólica, em nome de um teatro como representação metafórica do mundo. Algumas das etapas desta breve inquirição consistem em 1) compreender o fundo comum e não comum de conhecimento que estes dois autores tinham da *Poética*, 2) reconhecer aspectos dos sistemas culturais, simbólicos, políticos no seio dos quais produziram as suas obras, 3) perceber o que visavam os argumentos que utilizaram para fazer soar discordâncias em relação à doutrina que se afirmava a par da criação teatral do seu tempo.

3. Inventa nesse momento uma arte do corpo fortemente elitista que contém uma narrativa: o bailado dito clássico.

Creio que as posições públicas de Lope e de Corneille, afirmam o que, não sendo novidade, merece ser repetido. Ao mesmo tempo que reivindicavam o estatuto de autores num novo regime que acrescentava à produção para as companhias a receita da publicação posterior dos seus textos, desenvolviam a sua actividade em permanente negociação, inseridos numa rede de poderes e influências (vejam-se as dedicatórias, as encomendas da corte, dos directores de companhias, das instituições religiosas), que tem, aliás, vindo a ser aprofundada em vários estudos. Mas o facto de ambos destacarem a centralidade do efeito do que escrevem sobre os espectadores precisa de ser levado a sério, ao mesmo tempo que deve ser entendido no quadro da estratégia de comunicação com os destinatários respectivos da *Arte Nuevo* e dos *Discours*. A dependência relativamente ao gosto dos espectadores —tópico nuclear da teoria dramática barroca, já presente na poética horaciana, mas também em comentadores e escritores renascentistas (Cinthio e Castelvetro, p. ex.)— significa, por seu turno, a consciência da arte e do seu apuro e, nesse sentido, negócio e invenção coexistem no trabalho destes autores (veja-se Carlson 1984:37-52).

I. PONTOS DE ENCONTRO

Fazer teatro e pensar sobre a arte teatral colocaram em dois campos, por vezes antagónicos, as gentes do ofício e os que, como afirmou Jean Vilar, nem sempre conhecem o peso dos projectores. No entanto, várias foram as ocasiões em que os que escreveram, produziram ou representaram se dedicaram também a pensar o teatro que praticavam ou a comentar os discursos com que outros procuravam entendê-lo ou transformá-lo. E há ainda que considerar as frequentes autoreflexões que o teatro produz de si próprio, exercícios de metateatralidade de que os nossos dois autores dão bons exemplos através de textos como *Illusion Comique* e *Lo fingido verdadero*.

Lope de Vega e Corneille não coincidiram totalmente no tempo em que produziram a sua obra. Corneille escreve a sua primeira comédia em 1629. Todavia, é possível aproximá-los através de alguns aspectos em que os seus percursos e até as suas personalidades sintonizam. Se tivessem algum dia conversado, por certo um dos temas que os ocuparia seria o negócio da escrita e a relação com os editores, relativamente aos quais partilhavam a persistente defesa dos direitos de autoria e

a integridade dos seus textos. Mas ambos partilhavam um outro traço importante para entender em que bases assenta o conhecimento que possuem não apenas da *Poética*, mas também dos comentários e das traduções do reportório antigo e clássico: fizeram estudos clássicos, Corneille no colégio dos Jesuítas em Rouen, Lope inicialmente com Vicente Espinel e depois também num colégio de jesuítas e eventualmente na Universidade de Alcalá. Na sua análise da estrutura de *Arte Nuevo*, Juan Manuel Rozas pretende que ela segue a formação retórica antiga obtida na escola e estudiosos da obra de Corneille assinalaram a arte da retórica e da oratória na estrutura argumentativa que sustenta os diálogos de algumas das suas tragédias (Rozas 1976:46). Nessa formação escolar radica o conhecimento da cultura letrada, os modelos de composição onde dominam a retórica e a oratória, e por onde começou a ser exercitada a escrita.

A formação académica dos dois autores é também importante porque explica a sua familiaridade com textos e autores da Antiguidade e com os comentadores humanistas que foram fixando e reescrevendo uma doutrina, difundida pela escrita impressa, que se foi impondo sobre as formas de cultura e de saber tradicionais transmitidas pela experiência. O teatro era uma dessas formas de arte em que a passagem de saberes se processava num tempo longo de aprendizagem e através de repetição e apuro (veja-se o exemplo do actor Valleran le Conte e de um dos seus aprendizes, Bellerose).

O livro e a leitura fizeram, portanto, parte da vida destes escritores e daí retiraram eles muito do que vieram a integrar nos seus textos. «Much of his reading must have been less for pleasure than as “research”», afirma Victor Dixon e continua: «For all his capacity to invent, and to transmute his own experience, a large proportion of what he wrote required him to cover and to some extent absorb (though he often did little more than transcribe or versify what he had before him) a vast amount of material» (Dixon 2008:17).

Se a vida de Corneille foi, em larga medida, menos exaltante, na cidade de Rouen e mais tarde em Paris, do que a de Lope em Valência, Toledo e Madrid, há quem tenha apontado a sua visão do amor como inspirada por circunstâncias de uma vida discreta se bem que próxima da corte e do poder. No seu caso, é por certo a relação com os livros a linha de análise mais produtiva para entender a sua “fábrica de escrita”. Rouen era a capital da edição nos séculos XVI e XVII e Corneille refere no paratexto às edições da sua obra muitos dos autores e textos antigos e

contemporâneos que o inspiraram: Alexandre Paccius, Petro Vettori, Castelvetro, Robortello, Paolo Beni, comentadores de Aristóteles, Guez de Balzac, Benserade, Tristan, Rotrou, Mairet, Rojas, Guillén de Castro e também Lope de Vega. Desta feita, o encontro imaginário entre os nossos dois autores na verdade não o foi completamente, já que Corneille se cruzou com Lope, ainda que equivocado, a propósito da sua comédia *Le Menteur*: «On l'a attribué au fameux Lope de Vega; mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcón, où il prétend que cette comédie est à lui et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courrir sous le nom d'un autre» (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 338). Como André Stegmann explica em nota, identificando uma edição de 1630 de comédias espanholas como fonte, «l'erreur est compréhensible, tous les textes espagnols étant réunis dans des recueils collectifs dont l'auteur n'est pas toujours clairement indiqué, où même parfois on attribue, par une erreur volontaire, une pièce à un auteur plus connu» (Stegmann 1963:336).

Podemos, então, afirmar que técnica de composição escolástica e conhecimento dos variados modelos e formas dramáticas postas ao alcance dos nossos autores, em livro e no palco, se juntam a um ambiente propício à criação-invenção, no caso de Lope, da comédia nova, e no caso de Corneille, da comédia heroica, através da qual inicia o seu caminho em direcção às tragédias regulares regulamentadas pelos doutrinários do classicismo e inspiradas nas fábulas e figuras da Antiguidade. Enquanto em Espanha a comédia afirma a sua preponderância na edição e nos *corrales*, apesar da pressão dos académicos, da circulação de comentários, tratados e traduções, e enquanto à corte não chegam os ventos de Itália, em França, a forma híbrida, misturando cómico e trágico, aberta e romanesca da tragicomédia impunha-se por cerca de cem anos, constantemente revista, moldada pelo contexto político e pela regulação dos costumes e das condições de produção cénica. De facto, em Corneille, o desejo de uma cena do excesso e do vitalismo não se apagará completamente e vêmo-los presentes na energia da palavra dos heróis políticos e na violência que encarnam.

Para os nossos dois autores, tal como relativamente a outros escritores seus contemporâneos, a técnica de escrita aprendida com os jesuitas, na qual pontificam a paráfrase escolástica associada à retórica e a elaboração de antologias e colectâneas que sustentam a erudição, como Sanchez Laílla [2000] bem descreve no seu estudo acerca da reescrita da *Poética* no Siglo de Oro, constitui ponto de partida

comum para uma prática regular e intensa da composição, acompanhada pelo contacto assíduo com os livros dos autores antigos em latim ou em vernáculo (italiano, espanhol, e francês). O labor vem assim acrescentar valor simbólico à escrita que ainda vive da tensão entre o sucesso no palco e o reconhecimento da obra literária, a que voltarei. Ora os nossos autores partilham uma visão acerca deste duplo lugar simbólico que, todavia, talvez não pratiquem da mesma maneira, como mostram *Arte Nuevo e Discours*.

Convém considerar ainda um fenómeno aparentemente marginal que, todavia, no caso de Corneille merece ser, pelo menos referido: a actividade teatral nos colégios jesuítas. Em Abril de 1680, com Corneille ainda vivo, os professores do colégio de Harcourt representam uma versão abreviada de *Polyeucte* em forma de ballet. Este acto único faz parte de uma tradição que, por toda a Europa, esteve ligada à representação de peças neo-latinas no século XVI e que, por ser parte integrante na formação da futura elite, acolheu as primeiras experiências de escrita de tragédias em Francês (em Harcourt e Boncourt) ou em Português (Colégio das Artes). O que importa destacar é a previsível proximidade de Corneille às práticas teatrais nos colégios, onde texto e espectáculo coexistiam de uma forma bem menos regulada do que nas coevas salas do Théâtre de Bourgogne e do Marais, a partir dos anos trinta cada vez mais vigiadas.

Para além do que ficou dito a propósito dos comuns e distintos percursos que constituíram as bases da prática de escrita dos dois autores, podemos ainda notar que os une um gesto: o de antecipar uma querela entre antigos e modernos que se irá formalizando, durante o século XVII, numa doxa pseudoaristotélica que visava substituir o prazer sensorial na apreciação dos espectáculos pelo prazer que nascia do reconhecimento da perfeição do texto produzido segundo as normas, e que, além disso, agia como instrumento de interiorização de um modelo de inteligibilidade do mundo. Não esqueçamos o papel do *Cid* e da polémica a ele associada nesse processo.

II. PALCOS DISTINTOS

Algo que diferencia as condições de escrita dos textos dos nossos autores é a organização do sistema teatral em Madrid e Paris, bem como os antecedentes desse sistema e a sua ligação ao poder e à religião. E ao destacar estes aspectos de entre outros

que seriam também eventualmente relevantes para a minha reflexão, faço-o porque é difícil entender as posições públicas tomadas por Lope e Corneille fora da dinâmica existente entre movimento organizado para, como vimos, impor normas pseudoaristotélicas à criação dramática, e um sistema teatral construído sobre uma dimensão festiva, carnavalesca e desordenada de longa linhagem, como refere Díez Borque a propósito da importância das jácaras e mujigangas nos espectáculos de comédia (Díez Borque 1978:280).

Se os primeiros *corrales*, espaços públicos, fixos de teatro, surgem no final do século XVI em várias cidades espanholas, dando origem a uma realidade complexa de produção teatral e a um modelo de exploração profissional pioneiro no panorama europeu, em Paris esse processo inicia-se com a adaptação em 1548 de um *jeu de paume* no Hôtel de Bourgogne para permitir à Confraria da Paixão continuar a negociar as representações de farsas, e toda a espécie de espectáculos que se haviam tornado lugar híbrido de variadas formas e registos de uma cultura assente na transmissão oral. Parece, pois, mais precoce a transformação, em Espanha, do teatro instável feito por companhias ambulantes, em ocasiões pontuais e festivas para públicos flutuantes, nas estruturas de produção socialmente integradas, capazes de manter um negócio regular financeiramente compensador e criadoras de um mercado.

Foi já caracterizado o fenómeno excepcional da coexistência de públicos de grupos sociais distintos nos *corrales* e nos teatros do Hôtel de Bourgogne e do Marais. Esta característica, que tem a sua complexidade enquanto expressão de hierarquias, de formas de sociabilização e de regulações internas aos teatros ou emanadas das instituições reais ou religiosas que as tutelam, é também produtiva para pensar a possibilidade de negociação que suscitava uma tal confluência de discursos e de modos de recepção do espectáculo. É, por isso, interessante o facto de, como afirma Díez Borque [1978:150], os espectadores cultos terem espaço próprio nos corrales, pois era inevitável que tal coisa determinasse a composição do texto da comédia pelo poeta ou a sua adaptação pelo director às expectativas desses espectadores, justamente os que, como referi antes, apreciam a comédia a partir de normas fixas de composição, da moralidade dos temas, da adequação das personagens à sua linguagem e não tanto os desempenhos dos actores, o ritmo ou a vivacidade do próprio espectáculo, no arranjo das suas partes.

Essas constantes negociação e adaptação permitem-nos considerar que, por

um lado era fundamental fazer assentar o negócio sobre bases estáveis e profissionais e delas fazia parte o reportório de comédias, por outro, era imprescindível actuar com rapidez e maleabilidade no sentido de oferecer espectáculos que mantivessem o fluxo e a diversidade de espectadores necessários à sustentabilidade do negócio. Para além da reescrita dentro das próprias companhias de textos a integrar nos espectáculos, a escrita por alguém especializado passou a corresponder a exigências tanto económicas como artísticas. O caso de Alexandre Hardy, popular dramaturgo da década de 20 do século XVII e primeiro fornecedor de tragicomédias para a companhia de Valleran Le Conte, revela a mesma tendência, mas em tempos e com desenvolvimentos talvez diferentes, visto que o contexto político, social e religioso, bem como os antecedentes teatrais a que os espectadores franceses tinham estado expostos até aí diferiam da tradição, mais cedo tornada profissional, que formou o gosto e os hábitos dos espectadores madrilenos.

Vemos, pois, que os contextos socio-políticos, culturais e teatrais em que Lope e Corneille escrevem podem em parte explicar que, num caso, a relativa solidez do sistema de produção teatral tenha permitido a manutenção da *comedia nueva* e a sua forte ligação ao espectáculo, apesar das incorporações “cultas” que admitia, e que no outro caso, a fragilidade desse sistema, que se manifestou, por exemplo, na morte anunciada do Théâtre du Marais onde Corneille se estreou, sala de espectáculos totalmente dependente dos desígnios de Richelieu e dos seus académicos, tenha mais facilmente admitido a implantação de um teatro do *muthos* e da palavra como acção, como preconizava Chapelain, espécie de prolongamento da natureza policiada do próprio regime. Lope também escreverá dentro de um sistema político e religioso construído em torno da monarquia absolutista e da Inquisição, mas com ele a comédia tornou-se um lugar plural, onde tudo cabe porque ela é feita à imagem da própria sociedade espanhola de seiscentos, profundamente religiosa e construída em torno de sólidos valores aristocráticos.

É, por conseguinte, o contacto próximo com actores, directores, e espaços teatrais que acrescenta ao ofício de escrever falas, acções e enredos o conhecimento das linguagens do espectáculo. Tanto Lope como Corneille mantiveram relações de proximidade com actores (e no caso de Lope sobretudo com atrizes...), que elogiaram, a quem agradeceram o sucesso das suas peças nos palcos. Explorar e servir os talentos dos actores (Corneille escreve para Bellemore o papel do soldado fanfarrão Matamore), cuidar da eficácia das palavras pronunciadas em situação e em diálogo

com os espectadores, passando por imaginar a teatralização das acções escritas e sua articulação com os efeitos visuais, tudo isso cabe ao poeta, mas no conhecimento da realidade física do teatro. É essa realidade de obra de arte viva que leva Lope a escrever no Prólogo à *Parte XVI* das suas comedias: «consistiendo la comedia en accidentes como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante, parir un mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no están en las margenes del poeta» (Vega 1621: n.º 144, citado por Pedraza 2011:183).

Além do imprevisível de uma arte viva, o prazer do ouvido e da visão, que excitam a imaginação e dão prazer conjuga-se, no espectador, com a busca da novidade mas também do reconhecimento de algumas formas fixas. E há que responder a tudo isto mobilizando os melhores recursos da escrita aprendidos nos colégios ou lidos nos tratados, e acrescentando o que se guarda do convívio com a prática teatral. Lucília Pires referindo-se à poesia barroca, fala do jogo e de como ele liga poeta e leitor. É possível pensar na linguagem das comédias de Lope e das tragédias de Corneille à luz desta afirmação: «É sabido como o periodo barroco procedeu à valorização do deleite como função da poesia. [...] Como se processa essa transformação do ideal clássico de poesia no ideal barroco, ou seja, a transformação de uma concepção pragmática e moralista [...] numa concepção hedonista e lúdica (a poesia jogo, justificada pelo deleite que produz no autor como no leitor)?» (Pires 1996:16).

III. ESCREVER PARA O ESPECTADOR ANTES DO LEITOR

É lícito, então, perguntar: Como entender a necessidade e o alcance das respostas de Lope de Vega e de Corneille à pressão colocada pelos académicos e doutrinários sobre as suas composições dramáticas, isto é, sobre o seu valor como poetas? Pois é disso que se trata e que motiva a elaboração dos seus textos: as normas pseudoaristotélicas constituem o pretexto para expor duas concepções de teatro. Lope responde a um pedido da Academia de Madrid para que apresente de viva voz a sua teoria da comedia nova,⁴ Corneille explica assim o seu gesto: «Quelques personnes de con-

4. A este respeito aproxime-se a exposição de Lope de Vega da realizada pelo português Francisco Leitão Ferreira que Maria de Lourdes Belchior comenta assim: «A Nova Arte de Conceitos, que a seguir se aborda, sob o ângulo reduzido de uma crítica a Baltazar Gracián [...], interessa como ima-

dition, qui peuvent tout sur moi, ont voulu que je donnasse mes sentiments au public sur les règles d'un art qu'il y a si longtemps que je pratique assez heureusement» (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 829).

Podemos, talvez, responder à questão através da escrita paratextual —neste caso dos três *Discours* ou de *Arte Nuevo*— articulando a importância de que se reveste para os dois autores, a partir de certa altura (1604, no caso de Lope, 1644 no de Corneille), a publicação controlada das suas peças, com a elaboração de respostas directas à pressão que sobre eles recai. Díez Borque fez notar a transição do pouco entusiasmo de Lope pela impressão das suas comedias, explicável pela perda de valor quando passavam dos palcos ao livro, para o seu empenho em as recolher e preparar para a publicação, protegendo-as de impressões deficientes e estropiadas (Díez Borque 1978:261). Por outro lado, Hélène Tropé, ao analisar os paratextos da Parte XIII das comedias de Lope de Vega defende o ponto de vista da inscrição consciente da comedia nova na tradição culta, comprovada pela inclusão de prólogos e dedicatórias com abundante citação de autoridades (Tropé 2015:155). A percepção crescente que têm os autores do seu papel no campo literário associa-se ao desejo de preservação das comedias através da impressão e justifica o aparato crítico que as interpreta e inscreve nessa linhagem culta. Este argumento parece fazer igualmente sentido para entender a dedicação de Corneille à publicação dos seus volumes de peças, a partir de 1644 (ao mesmo tempo que delas circulavam edições separadas), volumes que serão quatro em 1682, acompanhados de *Examens*, dedicatórias e dos argumentos, e já na edição de 1660, dos três *Discours* referidos. Os dois autores sabem que ao publicar as suas peças estão a oferecê-las a um público muito mais reduzido e homogéneo, que elas serão apreciadas como «estranhos monstros» como dirá Corneille da sua *Illusion Comique*, ou como textos regulares que apelam à reflexão sobre a verosimilhança e o decoro, sobre as unidades, sobre o tom.

Ora, as características da comedia nova mostram que, apesar do seu carácter autónomo, ela sabe que faz parte de um espectáculo, ou seja, de um acto de comu-

gem da literatura-instituição. Trata-se de uma série de lições pronunciadas numa academia, pelo que representa as preocupações de um grupo social bem determinado; reflecte o gosto dos académicos e os seus interesses intelectuais; é um contributo para a história das ideias estéticas na Península Ibérica; denuncia a condição do homem de letras da idade barroca e explana com vagar e pormenores, regras da retórica. Nesta retórica faz-se a valorização do discurso e através desta e de outras valorizações se entrevêm os travejamentos da retórica como instituição. E talvez na instituição se possa divisar uma forma do mundo» (Belchior 1971:162).

nicação muito complexo que compreende várias linguagens, um espaço específico, uma audiência variada social e culturalmente —como tem sido amplamente estudado— uma estrutura de produção e de representação profissional, um objectivo comercial. Esse acto de comunicação mobiliza, pelo menos, o ouvir e o ver e implica da parte dos actores a utilização de qualidades que conjugam traços pessoais e padrões de actuação (mas também do director da companhia que compõe os elementos do espectáculo, construindo o seu ritmo e até certo ponto a recepção e fruição). Como adequar à leitura silenciosa e reflexiva estes textos projectados para o palco e para uma recepção simultanea de acção, palavra e efeitos? Como afirma Florence Dupont, «l'esthétique ludique impose d'incessantes irruptions métathéâtrales au cours de la performance» (Dupont 2007:10). Quando o teatro aponta para si próprio, o prazer do espectador reside na cumplicidade que consegue estabelecer com a acção, as personagens e as suas palavras.

A questão que Borque coloca é fulcral: como recebiam os espectadores a comédia de Lope e o espectáculo? (Díez Borque 2014). Joan Oleza explica, depois de analisar o sistema de géneros operando nas comedias de Lope de Vega, que em várias delas «era la experiencia misma del espectador, bien alimentada por la frecuencia de sus visitas a los corrales, la que distinguía a primera vista la *materia* (alta o baja, fingida o historial, pastoril o urbana, morisca o de historia extranjera...), la calidad de los personajes, el escenario de la acción, y el tono de la fábula (cómico o dramático). Las primeras escenas, ya que no los primeros versos, ubicaban al espectador en un horizonte de expectativas genéricas: sabía por dónde iban a ir las cosas» (Oleza 2014:222). Lembremos que Lope em *Arte Nuevo* faz sair para a rua o efeito da comédia sobre os espectadores, quando diz:

pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra (vv. 331-334).

Corneille conhece igualmente a importância das circunstâncias da representação: para que actores escreve, para que companhia (adequando ao número e tipologia dos actores), para que teatro, público ou da corte, para salas pouco apetrechadas ou para a do Palais Royal que permite o uso de máquinas, para o público talvez

burguês que começa a frequentar com mais regularidade o teatro, onde até aos anos 30 irregularmente se exibiam farsas e tragicomédias. É a esse novo público que as primeiras comédias, como *Mélite*, se dirigem. Alcandre afirma-o em *L'Illusion Comique*:

[...] A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits (vv. 1645-1648).

Eis, pois, um dos tópicos que Lope de Vega e Corneille irão destacar nos seus textos de resposta aos académicos e doutrinários: agradar aos espectadores, comunicar eficazmente sabendo ir ao encontro de ou superando as suas expectativas, surpreendê-los pelas situações criadas, mas também pela qualidade da poesia. É, aliás, Corneille quem inicia o seu primeiro *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* com as seguintes palavras:

Bien que, selon Aristote, le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs, et que la plupart de ces poèmes leur ayent plu, je veux bien avouer toutefois que bien d'eux non pas atteint le but de l'art (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 821).

Aceita que o prazer dos espectadores possa estar associado, na poesia dramática, ao respeito pelos preceitos da arte, citando os comentadores de Aristóteles. Mas esses preceitos colocam problemas a Corneille, pois não estão claramente definidos, sendo repetidos sem nunca serem interrogados do ponto de vista da sua recepção. É justamente esse esclarecimento que ele se propõe fazer, escolhendo dessas regras as que a sua experiência de poeta dramático considera pouco ajustadas ou ultrapassadas, mas também as que são centrais na composição do poema para a representação: é o caso da verosimilhança que afecta não o assunto, mas a maneira de o tratar, ao contrário do que pretende a doutrina oficial que visa impedir que «les grands sujets qui remuent fortement les passions» possam subir ao palco. O seu texto, destinado evidentemente aos que criticaram duramente as suas peças, constitui uma rigorosa e minuciosa análise que Corneille exemplifica a partir dos seus próprios textos. Concretiza dessa forma a defesa das suas composições dramáticas sublinhando o sucesso que tiveram, talvez porque o público ignorava a existência de

regras. Neste ponto se aproxima de Lope quando este diz escrever com a arte dos que pretendem aplauso, pois quem lhes paga é o povo néscio (vv. 45-48).⁵ Na verdade, quando Lope dedica os primeiros 146 versos de *Arte Nuevo* a apresentar aos académicos as características da *comedia nueva* que eles bem conheciam, fá-lo com uma “demora” e cuidado que, para além da função consabida de captar a benevolência, visa também implantar-se no terreno do adversário, com ironia.

Do mesmo modo, a central discussão em torno das três unidades geradas pelos humanistas é reveladora: Lope e Corneille coincidem na aceitação da unidade de acção, mas para ambos é difícil praticar a unidade de tempo. Lope conhece o gosto do público por longos enredos que sabe construir bem, mantendo o interesse do espectador e oferecendo sempre acções que o prendam. Corneille, por seu turno, considera que o tempo da acção dramática deve estar associado à articulação entre o que se passa fora de cena e em cena e mais uma vez o que importa é não defraudar a expectativa do espectador que deseja acompanhar a acção de uma personagem ou conhecer o fim da intriga.

A arte do poeta dramático está, portanto, para ambos, associada a aspectos que decorrem da recepção pelo espectador. Na criação das personagens, Corneille aceita que os costumes devam ser os adequados e para tal é preciso conhecer as profissões, os valores morais ou os que estão ligados ao país, ao rei «afin qu’il puisse y conformer ceux qu’il veut faire aimer aux spectateurs, et en éloigner ceux qui il leur veut faire hair, car c’est une maxime infaillible que, pour bien réussir, il faut intéresser l’auditoire pour les premiers acteurs» (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 826). O primeiro actor deve, aliás, ser objecto de tratamento especial para que conserve os favores do público. É, mais uma vez, o sucesso que conduz a arte da composição e ele vem da eficácia da ligação do espectador ao actor e à sequência das suas acções, não da obediência aos preceitos dos comentadores da *Poética*. Por seu turno, o conceito de necessário, que lhe parece obscuro, é interpretado e também colocado ao serviço do actor, já que ao encarnar uma personagem de amante, por exemplo, as acções para ele inventadas pelo autor visam atingir um determinado objectivo.

5. Seria interessante analisar esta incursão no recorrente tópico da ignorância dos espectadores face às regras da composição da poesia dramática, utilizado pelos comentadores renascentistas de Aristóteles, para perceber também aqui uma apropriação por parte de Lope e de Corneille que sujeitam o argumento “dos sábios” a uma inversão irónica, se não mesmo paródica.

Por último, há que referir a atenção dedicada pelos nossos autores à linguagem, quer através da sua adequação às personagens como estipulava Aristóteles, quer pelo prazer que deve provocar no espectador. Corneille distingue o actor do orador e reconhece a importância do uso dos instrumentos retóricos na criação das falas das personagens; Lope subscreve a adequação da linguagem à personagem, mas é mais explícito no impacto emocional que visa obter junto do espectador:

describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios pinte de manera
 Que se transforme todo el recitante,
 y con mudarse a sí, mude el oyente.
 [...]
 Remátense las scenas con sentencia,
 con donaire, con versos elegantes,
 de suerte que al entrarse el que recita,
 no deje con disgusto el auditorio (vv. 272-276 e 294-297).

Fiquemos por aqui. Ao tornarem públicas as suas ideias de teatro construídas no contacto com os palcos e para espectadores de quem dependia o seu sucesso e glória como poetas, Lope de Vega e Corneille não só defenderam a liberdade de compor e inventar enredos, acções e personagens do agrado desses tão variados espectadores, mas fizeram-no mostrando que a sua arte também tinha regras, nascidas da prática e apuradas com a experiência. Tratava-se para Corneille de «cinquante ans de travail pour la scène, et [j'] en dirai mes pensées, tout simplement, sans esprit de contestation qui m'engage à les soutenir [...]» (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 822). Entram ambos no terreno dos comentadores da *Poética* bem armados de saber escolástico, ao ponto de, como faz Corneille, discutirem a justeza da tradução de uma palavra grega em latim por três respeitados intérpretes de Aristóteles. «Dans cette diversité, d'interprétations, chacun est en liberté de choisir, puisque même on a droit de les rejeter toutes, quand il s'en présente une nouvelle qui plaît davantage et que les opinions des plus savants ne sont pas des lois pour nous» (Corneille, *Oeuvres Complètes*, p. 826). A epístola em verso de Lope é por si só um desafio aos «ingenios nobles, flor de España» que o escutavam. Seguindo Robortello (1548) de perto no prólogo histórico, frequentemente o seu estilo aforístico produz

contrastes entre a seriedade da tarefa que ali o trouxe e a declaração prática do bárbaro autor acerca da sua arte: «ya que seguir el arte no hay remedio /en estos dos extremos dando un medio» (vv. 155-156).

No final destas páginas não ousou uma conclusão sobre o tópico que elegi, mas apenas um retorno ao ponto de partida. Das discussões de Lope e de Corneille com Aristóteles (e seus comentadores) parecem resultar duas ideias de teatro europeu que não coincidem no tempo e no espaço, mas que podem ser cruzadas a bem da perspectiva de uma história do teatro supranacional. Essas duas ideias de teatro dão-nos a ver a possibilidade de criação de configurações literárias, estéticas, artísticas e teatrais alternativas geradas no confronto com a normalização clássica pseudoaristotélica, graças não tanto a isoladas afirmações nacionais, mas a uma rede fina onde Lope e Corneille se encontram bem mais perto um do outro do que poderíamos imaginar.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, *La Poétique*, eds. R. Dupont-Roc e J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- BALME, Christopher, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, «História literária e história das ideias –A teorização do Barroco na Península Ibérica: Gracián impugnado por Francisco Leitão Ferreira», en *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, Editorial Verbo, Lisboa, 1971, pp. 161-169.
- BUESCU, Helena C., *Experiência do incomum e Boa vizinhança. Literatura comparada e Literatura-Mundo*, Porto Editora, Porto, 2013.
- CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca e Londres, 1984.
- CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Seuil, Paris, 1999.
- CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique*, en *Oeuvres Complètes*, ed. A. Stegmann, Éditions du Seuil, Paris, 1963
- CORNEILLE, Pierre, *Oeuvres Complètes*, ed. A. Stegmann, Éditions du Seuil, Paris, 1963.
- DAVID, Jérôme, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale»*, Les Prairies Ordinaires, Paris, 2012.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1978.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español», *Cuadernos de Teatro Clásico*, XXIX (2014: *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*), pp. 47-56.
- DIXON, Victor, «Lope's knowledge», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson e J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp.15-28.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Éditions Flammarion, Paris, 2007.
- FOUTO, Catarina, «The Reinvention of Classical Comedy and Tragedy in Portugal. Defining Drama in the work of Sá de Miranda, António Ferreira and Diogo de Teive», en *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe. Tradi-*

- tions, *Texts and Performance*, eds. T.F. Earle e C. Fouto, Legenda, Oxford, 2015, pp. 89-107.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «From Stage to Page: Editorial History and Literary Promotion in Lope de Vega's *Partes de comedias*», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson and J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp. 51-60.
- KIRSCHNER, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Tamesis, Oxford, 1998.
- MATEUS, J.A. Osório, «Teatro e Literatura», *Vértice*, XXI, 2ª Série (Dezembro de 1989), pp. 91-94.
- MELO, Jorge Silva, «A língua das gentes», *Público* (1 de marzo de 2003), p. 10.
- MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Verso, Londres e Nova Iorque, 2013.
- OLEZA, Joan, «Una base de datos para una travesía compleja: el teatro de Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, XXIX (2014: *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*), pp. 209-239.
- PEDRAZA JIMENEZ, Felipe B., «Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, XXVII 1 (2011), pp. 174-190.
- PIRES, Maria Lucília, «Da Poética barroca», en *Xadrez de palavras. Estudos de Literatura barroca*, Edições Cosmos, Lisboa, 1996, pp. 15-25.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», *Cuadernos de Teatro Clásico*, XXIX (2014: *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*), pp. 261-296.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- SANCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Criticón*, LXXIX (2000), pp. 9-36.
- SEGMANN, André [1963]: véase CORNEILLE, Pierre, *Oeuvres Complètes*.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la Parte XIII de comedias de Lope de Vega. Texto y contextos», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 153-172, en línea www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2009.
- VEGA CARPIÓ, Lope de, *Lo fingido verdadero*, en *Decima sexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

Alicante, 2009, en línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-fingido-verdadero--0/>.

ZARRILLI, Phillip B., *et al.*, *Theatre Histories: an Introduction*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2006.