

## A recepção e reelaboração de alguns preceitos das poéticas clássicas no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega

Gabriel Furine Contatori\*, Érico Nogueira\*\*

**RESUMO:** O presente artigo busca analisar a recepção das poéticas clássicas – *Poética* de Aristóteles e *Arte Poética* de Horácio – no tratado seiscentista espanhol *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega. Para tanto, selecionar-se-ão algumas passagens representativas da preceptiva de Lope, dadas as limitações do formato de um artigo. Como resultado, espera-se esclarecer como se dá a reelaboração da tradição clássica no tratado espanhol.

**Palavras-chave:** Poética; recepção; tradição clássica; Lope de Vega.

**ABSTRACT:** This paper analyses the reception of Aristotle’s *Poetics* and Horace’s *The Art of Poetry* in Lope de Vega’s *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* by a close reading of selected verses from the latter. By so doing, we hope to better understand how Lope reworks the ancient principles into his new treatise.

**Keywords:** Poetics; reception; classical tradition; Lope de Vega.

### Introdução

O presente trabalho visa a analisar a recepção da tradição clássica provinda, sobremaneira, da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio, no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Félix Lope de Vega (1562 – 1635). Ao estudar a recepção dos tratados clássicos, espera-se esclarecer como se dá a reelaboração de alguns preceitos das poéticas clássicas na preceptiva de Lope.

Dentre tantos tratados produzidos na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII, o *Arte nuevo de hacer comedias*, publicado em 1609, sobressai-se por um fator importante: é responsável pela normatização da *comédia nova* (RODRIGUEZ, 2013; SOUZA, 2015). A comédia foi o principal gênero espanhol desde fins do século XVI, estendendo-se até boa parte do século XVIII.

Porém, é importante salientar que o termo “comédia” chegou, na Espanha, no início do século XVII, como denominação genérica dada às peças maiores, em oposição ao repertório do teatro breve (autos, entremeses). Confirma essa constatação Cunha (2012, p. 26), ao informar que o termo “comédia” era usado para toda representação dramática independentemente do gênero. A ideia de *comédia* no *Arte nuevo* tanto se alinha à tradição aristotélica quanto é aberta a concessões e acréscimos:

---

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

\*\* Professor de Língua e Literatura Latinas da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

Lope quer expor [no *Arte nuevo*] os fundamentos de um teatro intermediário entre as farsas populares e as comédias e tragédias dos classicistas. Este drama enobrecido, depurado de vulgaridades e livre de rígidos preceitos, é a comédia espanhola (PEDRAZA-JIMÉNEZ, 1994, p. 370)<sup>1</sup>.

Nota-se, nesta breve explanação, que os preceitos clássicos estão, claro, presentes no *Arte nuevo de hacer comedias*, porém não de forma rígida. É importante destacar ainda, a título de introdução, que, embora responsável pela normatização da *comédia nova*, o *Arte nuevo* não é iconoclasta ou revolucionário. Com efeitos, posicionamentos mais flexíveis em relação aos preceitos da tradição são verificados na Península Ibérica desde meados do século XVI. Neste sentido, Cervantes comenta no prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), que Lope recebeu a “grande máquina” que o celebrizou dos poetas anteriores, tomando

“(…) os traços artificiosos de Miguel Sánchez, a gravidade de Mira de Mescua (...), a discrição e inúmeros conceitos de Tárrega, a doçura e suavidade de Guillén de Castro, a agudeza de Aguillar, a pompa, o tropel, a ostentação, a grandeza das comédias de Luiz Vélez de Guevara, as que estão agora em linguagem especial do agudo engenho de D. Antônio de Galarza, e as que prometem *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos estes e outros mais ajudaram a levar esta grande máquina ao grande Lope” (CERVANTES, 2001a, p. s/n)<sup>2</sup>.

Logo, “... é importante ter em conta que Lope (...) não ‘criou’ o teatro de seu tempo. O que ocorre é que ele sabe como ninguém reconhecer as melhores técnicas dramáticas utilizadas por seus antecessores, reunindo-as na chamada *Comedia nueva*” (SOUZA, 2015, p. 54).

Espera-se, portanto, que tenha ficado claro que o contexto em que surge o *Arte nuevo* é permeado de inovações e, conseqüentemente, de reelaborações da tradição clássica. Como se verá ao longo deste trabalho, reelaborar a tradição absolutamente não significa romper com ela.

## 1. O surgimento do *Arte nuevo*: a erudição de Lope e a tradição clássica

O *Arte nuevo de hacer comedias*, antes de ser publicado, em 1609, juntamente com a obra *Rimas*, foi lido oralmente na Academia de Madri, provavelmente entre 1605 e 1608 (ROZAS, 2002). Lope de Vega – embora denominado por seus contemporâneos de *Fênix dos engenhos*, por sua capacidade de escrever em diversos gêneros – foi colocado à prova pelos cultos e doutos da Academia de Madri, que, ao julgar seu teatro corruptor da tradição clássica, solicitaram a apresentação de seus preceitos numa sessão

---

<sup>1</sup> “Lope quiere exponer [en el *Arte nuevo*] los fundamentos de un teatro intermedio entre las farsas populares y las comedias y las tragedias de los clasicistas. Ese drama ennoblecido, depurado de vulgaridades y libre de rígidos preceptos, es la comedia española”. Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

<sup>2</sup> “(...) las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tárrega; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro, la agudeza de Aguillar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que ahora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope”.

solene dessa Academia. Neste debate, o que se coloca em questão é, portanto, a erudição clássica de Lope.

Para se ter uma ideia da questão da erudição clássica nas letras ibéricas do século XVII, Francisco Cascales, no prólogo às suas *Tablas Poéticas* (1617), questiona os poetas da Espanha de seu tempo. Segundo o licenciado, esses poetas são desconhecedores da língua latina. Em oposição a esses “não-cultos”, Cascales enfatiza o fato de ter traduzido do latim para o espanhol a *Arte Poética* de Horácio.

Evidentemente, neste cenário, Lope necessita assegurar sua erudição frente ao seu auditório, formado especialmente por eruditos. Entre as maneiras pelas quais o faz, podem-se citar, por exemplo, as várias menções do *Fênix dos engenhos* a políticos, filósofos e poetas tanto da tradição clássica como de sua contemporaneidade: Cícero, Terêncio, Plauto, Francesco Robortello e Virués, entre outros. Essas referências servem como *argumento de autoridade*, isto é, como destaca Menéndez-Pelayo (2008, p. 297), Lope se vale desses nomes, primeiro, para se respaldar das acusações de seus contemporâneos, como, por exemplo, a de não ser um poeta culto; e, segundo, para demonstrar, por meio do respaldo teórico, que ele, como os cultos de seu tempo, também havia aprendido as chamadas humanidades. Outro meio que Lope utiliza para demonstrar sua erudição são os versos escritos em latim no final do *Arte nuevo*<sup>3</sup>.

Com base nesses apontamentos, pode-se afirmar que Lope de Vega era, sim, conhecedor da tradição clássica, e, por conseguinte, culto à maneira da tradição seiscentista espanhola. O fato de Lope tratar os preceitos da tradição com mais desenvoltura e liberdade não pode ser imputado, pois, como sugeriram seus detratores, a uma suposta falta de erudição.

## 2. O tempo que aperfeiçoa as artes: os conceitos de *arte* e *engenho* na reelaboração da tradição clássica

Se o fato de Lope reelaborar a tradição clássica em seu tratado não está associado à “falta de erudição”, podemos ligá-lo aos debates sobre os conceitos de *arte*, *engenho* e, sobremaneira, à ideia de que o tempo aperfeiçoa as artes. Arte e engenho são princípios basilares no fazer poético do século XVII.

O termo *arte* provém do grego *tekhné* (técnica) e visa a orientar o fazer poético. Logo, enquanto uma técnica, a arte está associada a regras cuja finalidade, para além de orientar o poeta, é não deixá-lo cair em erro. Essa noção se mantém nas preceptivas da Península Ibérica – basta mencionar que Francisco Cascales, no prólogo às *Tablas Poéticas*, afirma que “a arte é aquela que dá preceitos e ensina os caminhos para não errar naquilo que professamos” (CASCALES, 2015 [1617], p. XVII)<sup>4</sup>.

Já o conceito de *engenho* adquiriu significações diversas ao longo das formulações retóricas da Antiguidade greco-latina até o momento contrarreformado das letras ibéricas do século XVII, mas “(...) é sempre compreendido a partir da ideia de uma inclinação humana natural, uma qualidade inata ou natural” (CARVALHO, 2007,

---

<sup>3</sup> “*Humana cur sit speculum comoedia vitae / que ve ferat juveni, commoda quae ve seni / quid praeter lepidosque sales, excultaque verba / et genus eloqui ipurius inde petas / quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quam / jucundis passim seria mixta iocis, / quam sint fallaces servi, quam improba semper / fraudeque et omni genis foemina plena dolis / quam miser infelix stultus, et ineptus amator / quam vix succedant quae bene coepta putes.*” (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 377-386) [Por que a comédia é um espelho da vida humana, que bens acarreta ao jovem ou o velho, e o que oferece além de lépidos saís, cultas palavras e sua espécie de eloquência pura, tu perguntas; que assuntos graves assomam no meio dos folguedos, e que temas sérios perpassam de mistura com as chalaças; quão falsos os escravos, quão ímproba a mulher cheia de fraude e todo gênero de dolo sempre, quão miserável, infeliz, estulto e inepto o amante, e quão dificilmente sucede o que pensas que teve bom começo] (Tradução nossa) .

<sup>4</sup> “(...) el arte es aquella que da preceptos, y enseña los caminos para no errar en aquello que profesamos”.

p. 158). Essa ideia está presente nas preceptivas do período. Luis Alfonso de Carvallo, por exemplo, em seu tratado *Cisne de Apolo* (1602), entende o *engenho* como uma inclinação natural do poeta. Mas é importante salientar que engenho pode ser entendido ora como inclinação natural ora como disposição da própria natureza<sup>5</sup>.

Analiseemos, a propósito, dois trechos importantes do *Arte nuevo de hacer comedias*:

Vós, engenhos nobres, flor de Espanha, que nesta célebre junta e Academia (...) mandais-me que uma arte de comédias vos escreva, a qual ao modo do vulgo se receba. (...), enfim: porque o que me molesta nesta parte é tê-las escrito sem a arte. Não porque eu ignorasse os preceitos, (...) Mas, enfim, porque achei que as comédias estavam na Espanha daquele tempo, não como seus primeiros inventores pensaram que se escrevessem no mundo, mas como muitos bárbaros as trataram e ensinaram ao vulgo as suas rudezas (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 1-27)<sup>6</sup>.

e mais adiante:

(...) porque vejais que me pedis [engenhosos nobres] que escreva uma arte de fazer comédias na Espanha, onde quanto se escreve é contra a arte; e dizer como serão agora frente à arte antiga, é pedir um parecer a minha experiência, não à arte, porque a arte verdade diz, que o ignorante vulgo contradiz. (...) Se pedis arte, eu vos suplico, engenhosos, que leiais ao doutíssimo udinense Robortello, e vereis sobre Aristóteles (e, ademais, no que Robortello escreve sobre a comédia) quanto por muitos livros vai difuso, porque tudo atualmente está confuso. Se pedis parecer das que agora estão em voga, já que é inevitável que o vulgo estabeleça com suas leis a vil quimera deste monstro cômico, direi o que tenho, e perdoai, pois devo obedecer a quem pode mandar em mim: que encobrando os defeitos do vulgo quero dizer-vos de que modo quereria as comédias – pois de seguir a arte não há remédio –, a estes dois extremos buscando um meio (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 133-156)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> “Enquanto inclinação natural, é concebido ora como potência, ora como a própria ação, ou, pelo menos, como fonte da atividade das artes (...). Como disposição da própria natureza, engenho é uma força suscetível ao engano, mas que pode e necessita ser aprimorada pelas regras da arte” (CARVALHO, 2007, p. 158).

<sup>6</sup> “Mándanme, ingenios nobles, flor de España / (que en esta junta y Academia insigne / (...) / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba. / (...) / que lo que a mí me daña en esta parte / es haberlas escrito sin el arte. / No porque yo ignorasse los preceptos, / (...) / Mas porque, en fin, hallé que las comedias / estaban en España en aquel tiempo, / no como sus primeros inventores / pensaron que en el mundo se escribieran, / mas como las trataron muchos bárbaros / que enseñaron el vulgo a sus rudezas”.

<sup>7</sup> “(...) / porque veáis que me pedís que escriba / arte de hacer comedias en España, / donde cuanto se escribe es contra el arte; / y que decir como serán ahora / contra el antiguo y que en razón se funda / es pedir parecer a mi experiencia, / no al arte, porque el arte verdad dice, / que el ignorante vulgo contradice. Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo Utinense / Robortello, y veréis sobre Aristóteles / (y, aparte, en lo que escribe *De comedia*), / cuanto por muchos libros hay difuso, / que todo lo de ahora está confuso. [...] Si pedís parecer de las que ahora / están en posesión, ya que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cômico, / diré el que tengo, y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede; / que dorando el error del vulgo quiero / deciros de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio / en estos dos extremos dando un medio”.

Com base na argumentação de Lope, levantam-se algumas questões. Se, por um lado, Lope enfatiza ser um conhecedor dos preceitos clássicos, salienta, por outro, ter notado que as comédias de seu tempo não se “encaixavam” nos ditos preceitos, já que era necessário adequá-las ao gosto do vulgo<sup>8</sup>. Tais constatações lhe são ditadas por sua experiência dramática. Lope, então, se coloca no ponto médio de dois extremos – a arte e a experiência –, no qual a arte continua sendo importante, e detentora da verdade, porém uma verdade que, na prática ou experiência, não é aceita pelo vulgo. Logo, como já sugerimos, duas questões importantíssimas se levantam: a) se o tempo aperfeiçoa as artes; b) qual é a relação entre arte e engenho.

No tocante à primeira questão, é notório desde o título do tratado *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que o fazer comédias está associado a um tempo determinado – *en este tiempo*. Segundo Muhana (1997, p. 44), a arte se aperfeiçoa historicamente para promover seu ofício de imitar a natureza: “(...) como qualquer outra *tekhné*, a arte de poetar se imbuiria de princípios racionais e se aperfeiçoara historicamente na capacidade de promover seus ofícios, isto é, a imitação da natureza”. Mesmo escritores contemporâneos de Lope, como Juan de la Cueva e Miguel de Cervantes, já fazem menção à transformação da arte em virtude do tempo<sup>9</sup>.

No que se refere à segunda questão, nota-se que Lope se coloca no meio do debate – *Se pedis arte / Se pedis parecer* – e, nesta contenda, não deslegitima a arte e os preceitos clássicos, embora, para adequar suas comédias ao tempo e ao gosto do “vulgo”, necessite de seu (prodigioso) engenho. Sendo assim, conforme argumenta García Santo-Tomás (2012, p. 44-45), a teoria se faz prática e a prática se teoriza no *Arte nuevo*. Logo, o que se deduz dessas questões é a união entre arte e engenho, uma vez que, para os poetas seiscentistas, engenho e arte atrelados possibilitam a imitação, que é a fonte terrena, não transcendente, da inspiração poética<sup>10</sup>. Portanto, assim como outros poetas de seu tempo, Lope também teoriza a prática e pratica a teoria. Ora, a harmonia entre arte e engenho provém da tradição clássica, evidentemente, em particular da *Arte Poética* de Horácio: “Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tampouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar” (HORÁCIO *Arte Poética*, v. 408-411, tradução de Raul M. Rosado Fernandes)<sup>11</sup>. Do mesmo modo, na preceptiva contemporânea a Lope, Manuel Pires de Almeida diz, no tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*

---

<sup>8</sup> A preocupação com o gosto do vulgo reforça que o teatro do Século de Ouro era destinado à representação, porque só depois de representada a peça era impressa (ROZAS, 2002). Díez-Borque (1992, p. 12) esclarece que a equivalência vulgo = público foi muito corrente, mas deve-se ter em mente que o público que frequentava os *corrales* se distinguia basicamente entre o *discreto* e o *vulgar*, “(...) definidos em Portugal e na Espanha, nos séculos XVII e XVIII, por critérios éticos, teológico-políticos e retórico-poéticos” (HANSEN, 2006, p. 44).

<sup>9</sup> No *Ejemplar poético* (1606), Cueva afirma: “introducimos otras novedades/ (de los antiguos alterando el uso)/ conformes a este tiempo i calidades./ Salimos de aquel término confuso,/ de aquel caos indigesto a que obligava/ el primero qu'en plática las puso” (CUEVA, 1986 [1606], v. 1626-1631). [Introducimos otras novedades, alterando o uso dos antigos, conforme [pede] este tempo e suas qualidades. Saímos daquele fim confuso, daquele caos indigesto, a que obrigava o primeiro que pôs em prática]. Já Cervantes no *El rufián dichoso* (1615) diz: “Los tempos mudan las cosas y perficionan las artes” (CERVANTES, 2001b [1615], p. s/n) [Os tempos mudam as coisas e aperfeiçoam as artes].

<sup>10</sup> Na *Philosophia antigua poética*, Pinciano comenta: “Toda mi vida fui amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá bajo” (PINCIANO, 1998 [1596], p. 125) [Toda minha vida fui capaz de não ir mendigar aos céus as causas a que posso ter acesso mais aqui embaixo].

<sup>11</sup> “*Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice.*”

(1633), que muitos afirmam que sem o engenho não há poeta, outros que não há poeta sem a arte, porém, na verdade, tanto engenho como arte fazem o poeta:

Os que melhor entendem concordam ser o engenho e arte juntamente de necessidade do poeta. Não se nega poder muito no poeta o engenho e ter mais força neste que nos demais estudos, mas também se concede haver-se de aprender a arte, e com bom fundamento, porque ainda que haja muitas coisas que se não alcançam se a natureza as não ensina, contudo podem essas mesmas coisas dadas pela natureza fazer-se mais perfeitas com a arte (ALMEIDA, 2002 [1633], p. 119).

Portanto, a partir das considerações acima, pode-se dizer que a recepção da tradição clássica no *Arte nuevo de hacer comedias* está condicionada aos fatores da aprimoração da arte pelo tempo e às relações entre arte e engenho – e, se observar tais relações nada acrescenta ao arquiconhecido e arquiestudado, enfatizar a aprimoração é um dado novo, seja no tempo de Lope, e em seu contexto poético específico, seja em nosso contexto especializado, de estudiosos ou pesquisadores.

É evidente, pois, que nem todos os preceitos da tradição clássica são reelaborados no *Arte nuevo*. Alguns são simplesmente mantidos:

O *Arte nuevo* de Lope de Vega constitui o compêndio, muito sintetizado, de uma estética que (...) não destrói nem supera a essência dos postulados teóricos do aristotelismo, mas vem simplesmente discutir e rechaçar por inteiro a interpretação que os classicistas do Renascimento italiano fizeram da *Poética* de Aristóteles (MAESTRO, 2009, pp. 268-269)<sup>12</sup>.

O pesquisador conclui que se pode entender a *comédia nova* como o resultado de uma concepção poética em que os paradigmas fundamentais do aristotelismo – *fábula*, *assunto* e *decoro* – seguem plenamente vigentes. Além desses, destaca-se também o conceito de *imitação*. Segundo a argumentação de Maestro, o tratado de Lope não destrói a essência dos postulados aristotélicos, porque são “preceitos-chave” tanto do fazer poético da Antiguidade como das letras ibéricas do século XVII. Logo, não havia necessidade de modificá-los, visto que são princípios “motores” de qualquer produção poética. Isso não ocorre em todos os casos, como, por exemplo, nas unidades (ação, tempo e lugar), uma vez que esses conceitos chegaram à Espanha com forte influência das leituras renascentistas italianas<sup>13</sup>.

### 3. Recepção de alguns preceitos-chave no *Arte nuevo de hacer comedias*

“A comédia verdadeira já tem seu fim proposto como todo gênero de poema ou *poesis*, e este fim foi imitar as ações dos homens” (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v.

---

<sup>12</sup> “El *Arte nuevo* de Lope de Vega constituye el compendio, muy sintetizado, de una estética que (...) no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, (...) sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación que los classicistas del Renacimiento italiano hicieron de la *Poética* de Aristóteles.”

<sup>13</sup> Conforme destaca Romeo (2012, p. s/n), o Renascimento é marcado por uma incompreensão da língua grega, que começou a ser ensinada na Itália somente em 1453. Em 1498, realizou-se a primeira tradução do texto da *Poética* do grego para o latim, sendo que uma das versões mais importantes e difundidas, a de Francesco Robortello, intitulava-se *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explanaciones*, efetuada em latim e italiano. Trata-se da versão que Lope leu e sobre a qual teceu seus comentários. A primeira versão em castelhano do texto do Estagirita é editada apenas em 1626.

49-53)<sup>14</sup>. Trata-se do conceito aristotélico de *mimesis* ou *imitação*, e as palavras de Lope são praticamente uma tradução ou paráfrase das de Aristóteles, em célebre passagem da *Poética* (1448 a 1): “(...) os que imitam, imitam os homens em ação” (tradução nossa)<sup>15</sup>. Sendo, pois, a imitação um princípio da poesia, não havia motivos para Lope o reelaborar.

A preocupação com o *decoro* perpassa boa parte do *Arte nuevo*; destaca-se a seguinte passagem:

Quando o rei falar, imite, quanto possível, a gravidade real; quando o velho falar, procure uma modéstia sentenciosa; descrevam-se os amantes com afetos, a fim de comover intensamente a quem escuta; pintem-se os solilóquios de maneira que o recitante se transforme por inteiro, e com mudar-se a si, mude também o ouvinte” (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 269-276)<sup>16</sup>.

É nítida neste trecho a preocupação de Lope com o decoro, isto é, com a adequação entre a linguagem, de um lado, e, do outro, o caráter, grau e posição social da personagem em questão. Desta maneira, o decoro está relacionado a uma conveniência ou concórdia entre diferentes partes da elocução – como, de resto, já Aristóteles<sup>17</sup> e Horácio<sup>18</sup> preceituavam. No que toca ao decoro, portanto, Lope estabelece uma relação direta com o legado clássico, o qual não submete a maiores modificações.

Para encerrar as discussões sobre o decoro no *Arte nuevo*, é primordial perceber a consideração de Lope pelo seu ouvinte. A adequação entre a linguagem e a personagem deve mover a quem escuta. Trata-se, evidentemente, de finalidade do decoro: convencer o auditório da verossimilhança na poesia a fim de que o auditório seja afetado por ela (MUHANA, 1997, p. 53).

#### 4. A recepção das unidades de ação, tempo e lugar

Se certos “conceitos-chave” como *imitação* e *decoro* são recebidos sem grandes problemas pelo *Fênix dos engenhos*, não é o que acontece com as unidades de ação, tempo e lugar. Com efeito, se no *Arte nuevo* não se verifica propriamente um repúdio aos preceitos do aristotelismo, há sim uma discussão e rechaço das leituras que os renascentistas italianos operaram da *Poética*.

A unidade de ação é apresentada nos seguintes termos no *Arte nuevo*:

---

<sup>14</sup> “Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto como todo género / de poema o poesis, y este ha sido / imitar las acciones de los hombres.”

<sup>15</sup> “(...) μιμούνται οί μιμούμενοι πράττοντας (...).”

<sup>16</sup> “Si hablare el rey, imite cuanto pueda / La gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha; / los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí, mude al oyente.”

<sup>17</sup> *Retórica* III, 1404 b 10: “καὶ ἐνταῦθα, εἰ δούλος καλλιποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν”. “De fato, também na poesia será inapropriado que um escravo ou alguém demasiado jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronuncie belas palavras”. (Tradução de Manuel Alexandre Júnior *et al.*).

<sup>18</sup> *Arte poética*, v. 114-118: “Intererit multum, diuosne loquatur an heros, / maturusne senex an adhuc florente iuuenta / feruidus, et matrona potens an sedula nutrix, / mercatorne uagus cultorne uirentis agelli, / Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.” “Importará muito se fala um deus ou um herói, se um velho maduro ou um fêrvido ainda na florente juventude, se uma matrona poderosa ou uma ama diligente, se um mercador errante ou um cultor de pequeno campo verdejante, um colco ou um assírio, um criado em Tebas ou em Argos” (Tradução de Raul M. Rosado Fernandes).

Advirta-se que este assunto tenha somente uma ação, visando a que de forma alguma a fábula seja episódica, quero dizer inserida de outras coisas que se desviem do primeiro intento; nem que se lhe possa tirar membro que do contexto não arruíne o todo (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 181-187)<sup>19</sup>.

Aristóteles dedica um largo espaço, na *Poética*, a esta unidade (capítulos 7, 8, 18), pois a ação é o fundamental do drama. Além disso, a unidade de ação é “(...) a única [unidade] que aparece de modo explícito [na *Poética*] e com um claro interesse, por parte de Aristóteles, de que ela se cumpra” (ROMEO, 2012, p. s/n)<sup>20</sup>. No que se refere, pois, a esta unidade, Lope segue literalmente as palavras do Estagirita<sup>21</sup>.

O “todo” para Aristóteles é formado por “princípio”, “meio” e “fim”<sup>22</sup>. Logo, o que o Estagirita defende com esta afirmação é o princípio da verossimilhança. Como a imitação não é de homens, mas de ações e da vida, deve-se, na organização do enredo, prezar pelas ações que se sucedem de forma lógica – princípio, meio e fim – para garantir veracidade. Ainda no que se refere à verossimilhança, também Horácio, na *Arte poética*, alerta sobre o que pode ocorrer caso o poeta se desvie da unicidade: “mas quem deseje variar prodigiosamente um tema uno, pintará golfinhos nas florestas e javalis nas ondas do mar” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 29-30, tradução de Raul M. Rosado Fernandes)<sup>23</sup>.

No tocante à “unicidade” citada por Aristóteles e Lope, Cascales é bem explicativo:

Quando se diz que a ação deve ser una, pode-se entendê-lo de duas maneiras: ou quando é por si só e separada das demais; ou quando é composta de muitas e reduzida a uma. No que se refere ao primeiro apontamento, não se pode chamar a fábula una, porque se é composta de uma só ação totalmente livre de outras, viria a ser extremamente breve e concisa, donde resultaria um absurdo que não seria de grandeza conveniente. No segundo apontamento, diz-se da fábula una que é composta de várias ações encaminhas a um fim, e de tal maneira unidas entre si que formem uma só ação. (...) Consta-se de princípio, meio e fim. E porque estas partes estão tão unidas entre si, que em efeito do princípio se pende ao fim, e do fim ao princípio, o meio reúne a conexão e a união entre as partes do poema (CASCALES, 2015 [1617], p. 32)<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> “Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen; / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo.”

<sup>20</sup> “(...) es la única que aparece de modo explícito y con un interés claro, por parte de Aristóteles, de que ella se cumpla”.

<sup>21</sup> Cf. *Poética* 1451 a 30-35).

<sup>22</sup> Ibidem, 1451 a 26-27.

<sup>23</sup> “*qui uariare cupit rem prodigialiter unam, / delphinum siluis adpingit, fluctibus aprum.*”

<sup>24</sup> “Avéis de entender que se dize la cosa una de dos maneras: o quando es por sí sola y separada de las demás, o quando es compuesta de muchas y reduzida en una. Del primer modo no se puede llamar la fábula una; porque si constara de una sola acción totalmente libre de otras, vendría a ser por extremo breve y concisa, de donde resultaría un absurdo que no sería de conveniente grandeza. Del otro modo se dize la fábula una, siendo compuesta de varias acciones encaminadas a un fin, y de tal manera entre sí conformes que vengan a hazer una sola acción. A diversas acciones, diversas personas son menester; mas ninguna dellas a de hazer bando de por sí, ni desviarse del principal propósito, ni llegar a la excelencia de la persona por quien se constituye y forma la fábula. Y acabada la acción desta persona, todas las demás an de estar acabadas como dependientes dela.”



Percebe-se em Cascales uma certa moderação com relação à “unicidade” das ações, porquanto afirma que uma só ação independente de outras levaria a uma peça inverossímil. Pinciano também adere à posição de Cascales ao afirmar: “Bem, pode haver (não somente o argumento, mas a fábula toda) diversas ações, mas que seja uma a principal, como no animal que tem diversos membros, mas é o coração o princípio principal e a fonte de todos, aos quais alimenta com seu natural calor” (PINCIANO, 1998 [1596], pp. 189-190)<sup>25</sup>.

Já a unidade de tempo, no tratado de Lope, é exposta concisamente: “Não há que advertir que se passe [a ação] no período de um sol, embora seja conselho de Aristóteles” (LOPE DE VEGA, 2012 [1609], v. 188-189)<sup>26</sup>. Lope é conciso como Aristóteles. Na verdade, a menção à unidade de tempo na *Poética* serve apenas para distinguir a tragédia da epopeia<sup>27</sup>. Daí Lope qualificar o apontamento de Aristóteles como um “conselho”. O comentário do Filósofo tanto é um “conselho” que nem mesmo os preceptistas tidos como clássicos o seguem rigorosamente. Cascales, por exemplo, na tabla terceira, que é dedicada à tragédia, estende o tempo até dez dias<sup>28</sup>.

Esses posicionamentos moderados devem-se ao fato de que a fixação rigorosa dessas unidades, como se viu, não é de Aristóteles, mas sim dos comentadores renascentistas italianos. Como destaca Romeo (2012), foram poetas renascentistas italianos que, em 1543, fixaram a duração da tragédia em vinte e quatro horas, pois entenderam que o “período de um sol” mencionado por Aristóteles equivalia à duração de um dia. Na verdade, porém, a unidade de tempo estava subordinada à unidade de ação, pois não importava quanto tempo durasse a tragédia, contanto que (preservada a verossimilhança) permitisse a mudança de fortuna<sup>29</sup>.

Ainda no que se relaciona à influência italiana na fixação das unidades (ação, tempo e lugar), é importante destacar que nem Lope, nem os preceptistas contemporâneos a ele, tratam da unidade de lugar, justamente por ela não se encontrar na *Poética*. É o italiano Vincenzo Maggi, em 1550, quem postula a unidade de lugar, relacionando-a à unidade de ação, uma vez que a ação deveria limitar-se a um espaço concreto. As três unidades (ação, tempo e lugar) serão finalmente fixadas por Castelvetro (ROMEO, 2012, p. s/n).

## 5. Enfim: como se dá a reelaboração da tradição clássica?

Por meio da seleção de alguns trechos do *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, comparados com outros tantos de Aristóteles, Horácio e alguns preceptistas do Renascimento e do Barroco, vimos que ora o poeta se aproxima mais da

---

<sup>25</sup> “Bien puede tener (no sólo el argumento, pero la fábula toda) diversas acciones, mas que sea la una principal, como en el animal vemos que tiene muchos miembros y el corazón es el principal principio y fuente de todos, a los cuales él con su natural calor alimenta.”

<sup>26</sup> “No hay que advertir que pase [la acción] en el período/ de un sol, aunque es consejo de Aristóteles.”

<sup>27</sup> Cf. *Poética* 1449 b 10-14.

<sup>28</sup> “(...) como dicen algunos maestros de la poesia, de una epopeia se pueden hacer y sacar veinte tragedias y comedias; y la epopeia, quando menos, comprehende tiempo de un año; luego hacien do la prorata del tiempo, no será mucho dar diez dias a una tragedia, o a una comedia. A quien no le pareciere bien esta razon, tengase a las crines de la ley, que mas vale errar com Aristoteles, que acertar conmigo.” (CASCALES, 2015 [1617], p. 176) [Como dizem alguns mestres da poesia, de uma epopeia pode-se fazer e tirar vinte tragédias e comédias, e a epopeia compreende (mais ou menos) o tempo de um ano, logo fazendo a repartição do tempo, não será muito dar dez dias a uma tragédia ou a uma comédia. A alguns não parece bem esta repartição, para não decair na lei, porque mais vale errar com Aristóteles que acertar comigo].

<sup>29</sup> Cf. *Poética*, 1451 a 12-15.

tradição clássica, na qual não opera grandes modificações, ora se distancia um pouco dessa tradição, adaptando-a às necessidades do tempo. Aliás, essas considerações não se aplicam apenas a Lope, claro, mas, como se notou, se estendem a outros preceptistas do período. Além disso, a aproximação do *Arte nuevo* com a tradição clássica não se resume, evidentemente, apenas a certos “conceitos-chave” como *arte*, *engenho*, *imitação* ou *decoro*, mas à própria estrutura retórico-argumentativa do tratado.

Como os estudos contemporâneos sobre o texto de Lope concordam no sentido de que o tratado não rompe com a tradição, mas a reelabora (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2012; RODRIGUEZ, 2013; SOUZA, 2015), este artigo buscou esclarecer como esta reelaboração acontece – o que nos parece relevante –, para além de constatar a fato óbvio de que acontece.

Se, pois, em certos momentos, o *Arte nuevo* se distancia da tradição clássica – o que não é, repita-se, exclusividade de Lope –, isto se deve à ideia do aprimoramento das artes em virtude do tempo, à preocupação com os gostos do vulgo e também a uma “releitura” ou “reelaboração” dos preceitos em geral – e isto é algo novo. Ou seja: se os renascentistas italianos comentaram a *Poética* de Aristóteles conforme lhes pareceu mais adequado, não seria inviável, então, a Lope e aos preceptistas de seu tempo, que também propusessem as suas (re)leituras.

Desse modo, não se pode afirmar que no *Arte nuevo* haja rompimento ou aceitação pacífica da tradição clássica (SOUZA, 2015, p. 18): o que há, sim, é uma reelaboração, uma releitura. Nesse sentido, sem romper com Aristóteles e Horácio, a comédia nova de Lope tem uma porta aberta a inovações e concessões. Foi por essa porta que a modernidade entrou: mas aí já é outra história.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. P. de. Poesia e pintura ou pintura e poesia. In: MUHANA, A. *Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.; not. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Pref., intr., Manuel Alexandre Júnior/ Trad., not., Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

CARVALHO, M. S. F. de. Imitação, linguagem e agudeza. In: —. *Poesia de agudeza em Portugal: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas Editorial, EDUSP, FAPESP, 2007.

CARVALLO, L. A. de. *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602. Biblioteca Virtual del Principado de Asturias. Disponível em: <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

CASCALES, F. *Tablas poéticas*. London: Classic Reprint Series, Forgotten Books, 2015.

CERVANTES, M. de. Prólogo al lector. In: —. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001a. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/>> Acesso em 23 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *El rufián dichoso*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-rufian-dichoso--0/>>. Acesso em 23 mar. 2018.

CUEVA, J. de la. *Ejemplar poético*. Ed. Jose Maria Reyes Cano. Sevilla: Alfar, 1986.

CUNHA, N. Uma era de esplendor. In: GUINSBURG, Jacob; CUNHA, Newton (org.). *Teatro espanhol do século de ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DÍEZ-BORQUE, J. M. Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies*, Alcalá, n. 1, pp. 7-32, 1992. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=170507>>. Acesso em 24 mar. 2018.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. Introdução. In: VEGA, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2012.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária, Ano II, n. 2A, 2006.

HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e com. Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Mem Martins: Inquérito, 1984.

LOPE DE VEGA, F. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra/ Letras Hispánicas, 2012.

MAESTRO, J. G. Principios de preceptiva teatral del siglo XVII desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura. In: ARELLANO, Ignacio; BLECUA, Alberto; SERÉS, Guillermo (org). *El teatro del siglo de oro: edición y interpretación*. Madrid: Biblioteca Áurea Hispânica, v. 61, 2009.

MENÉNDEZ- PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España: siglos XVI, XVII*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglosxvi-y-xvii--0/>> Acesso em: 23 mar. 2018.

MUHANA, A. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

PEDRAZA-JIMÉNEZ, F. B. *Rimas* (segunda parte). Universidad de Castilla/ La Mancha Servicio de Publicaciones, 1994.

PINCIANO, A. L. *Philosophia antigua poética*. Ed. Jose Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

RODRIGUEZ, I. L. F. A *Poética X El Arte nuevo*. In: —. *Acis y galatea: convenções e representações políticas na zarzuela de Cañizares- Literes*. Dissertação (mestrado) – Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

ROMEO, S. M. Lope de Vega y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: su contexto y influencias. *Revista Letra Digital* (2012). Disponível em: <[http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1228:lope-devega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contextoeinfluencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1228:lope-devega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contextoeinfluencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458)>. Acesso em 23 mar. 2018.

ROZAS, J. M. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/>>. Acesso em 23 mar. 2018.

SOUZA, A. A. T. de. Teatro na Espanha de Lope de Vega. In: —. *Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Data de envio: 09-04-2018

Data de aprovação: 04-07-2018

Data de publicação: 15-08-2018