



A lição reformista

The reformist lesson

Bruno Verneck¹

DOI: 10.5281/zenodo.13942992

Resumo

O trabalho apresenta o dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e o dramaturgo espanhol Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) no contexto das reformas teatrais ilustradas de seus respectivos países e por eles lideradas. Iniciadas a partir de um diagnóstico negativo da tradição seiscentista, as reformas encontraram no pensamento da ilustração o fundamento para uma revisão dos cânones dramaturgícos. Para tanto, situamos e analisamos alguns textos de Goldoni e Moratín que revelam as bases de seu pensamento reformista. Por fim, aproximamos duas peças dos autores: *O teatro cômico*, de Goldoni, e *La comedia nueva*, de Moratín. Ambas foram apresentadas como peças-prólogos, indicando seu substrato metalinguístico, pois nelas aparecem o diagnóstico da situação do teatro em seus respectivos países, além da defesa de um novo tipo de teatro guiado pelas ideias do reformismo ilustrado, apregoando a centralidade da dramaturgia. A análise dos textos permite apontar aproximações e diferenças entre as ideias teatrais dos autores à luz do ideário reformista ilustrado que compartilharam.

Palavras-chave: Carlo Goldoni; Leandro Fernández de Moratín; Ilustração; Dramaturgia do século XVIII.

Abstract

The paper presents the Italian playwright Carlo Goldoni (1707-1793) and the Spanish playwright Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) in the context of the Enlightenment theatrical reforms in their respective countries and led by them. Initiated from a negative diagnosis of the 17th century tradition, the reforms found in the thought of the Enlightenment the basis for a review of dramaturgical canons. To this end, we situate and analyze some texts by Goldoni and Moratín that reveal the foundations of their reformist thinking. Finally, we present a comparative reading of the works *O teatro cômico*, by Goldoni, and *La comedia nueva*, by Moratín. Both were presented as prologue pieces, indicating their metalinguistic substrate, as they appear to diagnose the situation of theater in their respective countries, in addition to defending a new type of theater guided by the ideas of enlightened reformism, proclaiming the centrality of dramaturgy. The analysis of the texts allows us to point out similarities and differences between the authors' theatrical ideas considering the shared Enlightenment reformist ideas.

Keywords: Carlo Goldoni; Leandro Fernández de Moratín; Enlightenment; 18th century dramaturgy.

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo (PPG-Leleha-USP/Fapesp). Vice-líder do Grupo de Pesquisa "Práticas Letradas e Circulação de Ideias no Mundo Hispânico" (CNPq/DLM-FFLCH-USP). E-mail: bruno.verneck@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6537-9096>.

Introdução

O século XVIII se desenvolveu sob o imperativo da reforma. No entanto, diferente do que faria supor o contexto revolucionário da década de 1790, “o movimento reformista que se desenvolveu na Europa do século XVIII foi, ao mesmo tempo, uma reafirmação dos pilares do antigo regime e o desenvolvimento de formas mais evoluídas de governo, administração e organização do poder” (Mussi, 1998, p. 25, tradução nossa). Nesse sentido, as monarquias demandaram dos filósofos da ilustração soluções técnicas para tornar mais racional e rentável sua administração, movimento que, como observa Franco Venturi (2014), construiu uma nova mentalidade nas cortes atraídas pelas ideias dos *philosophes*.

Nos reinos italianos, o caminhar da reforma foi heterogêneo: enquanto Parma, Nápoles e Florença avançavam seguindo a trilha do pensamento das luzes, Veneza e Gênova revelavam uma assimilação débil da impronta ilustrada. Como verifica Aurelio Mussi, “a República de Veneza promoveu algumas reformas no campo econômico [...], mas as reformas foram constantemente bloqueadas pelas estruturas constitucionais fossilizadas”. Se no campo político o programa não dava sinais claros de desenvolvimento, no campo cultural a situação era paradoxalmente inversa: a intensa circulação de ideias ilustradas tornou Veneza o lugar em que mais obras iluministas foram impressas ao longo do *Settecento* (Mussi, 1998, p. 34, tradução nossa).

Na Espanha setecentista, a casa Bourbon se instalou no poder após a Guerra de Sucessão Espanhola, que mobilizou grande parte da Europa. A mudança se faria sob um forte impulso centralizador, desmantelando prerrogativas das regiões que apoiaram a facção austríaca na guerra, como Valência e Catalunha, além de estabelecer um amplo plano de reformas (Anes, 1979). Esse processo conhecido como reformismo borbônico revê seu auge durante o reinado de Carlos III, entre 1759 e 1788, pois, além da centralização institucional, havia uma “burocracia mais profissionalizada e culta, crescimento populacional e econômico e certa demanda de mudança por parte das elites da periferia espanhola, caso do comércio colonial” (Guimerá, 1996, p. 22-23, tradução nossa).

Do ponto de vista das letras, a reforma encontrou um terreno bastante conflagrado. Houve, durante todo o século XVIII, tanto na Itália como na Espanha, um intenso debate

sobre o legado da centúria anterior. Tratou-se, nas palavras de Davide Mombelli (2021, p. 17-18), da formulação de uma poética neoclássica como reação “aos excessos barroquistas” do século XVII. Nesse contexto, não apenas diversos autores se levantaram contra esta tradição de modo individual, mas houve articulações amplas, como a Academia de la Arcadia, fundada em 1690, destinada, nas palavras de Mombelli (2021, p. 19, tradução nossa), a “criar uma alternativa aos aspectos mais extravagantes da literatura barroca mediante um retorno ao classicismo e ao ‘bom gosto’”.

A Academia de la Arcadia teve grande influência nos circuitos letrados espanhóis e rapidamente a ideia de que a literatura espanhola estava mergulhada num panorama decadente também animou a tratadística. O espanhol Ignacio de Luzán, por exemplo, viveu alguns anos na Itália, o que se traduziu na leitura dos tratadistas e na intensa circulação nos ambientes acadêmicos italianos. Esta experiência italiana está na base do seu tratado *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, publicada em 1737, cujas ideias dialogam estreitamente com Ludovico Moratino e seu tratado *Della perfetta poesia italiana*, de 1706. Nos capítulos dedicados ao teatro, Luzán também avança nas críticas à centúria anterior, pois elas romperam com a maior das regras do teatro: a verossimilhança. “O inverossímil não é crível e o incrível não persuade nem move”, dirá Luzán (2008, p. 452, tradução nossa). Para alcançá-la, é necessário, para Luzán, observar a preceptiva: “Os erros próprios da poesia dramática são fáceis de conhecer se suas regras são conhecidas” (2008, p. 600, tradução nossa). É nesta carência que seu tratado busca intervir.

Ao dramaturgo seiscentista Lope de Vega pesou a maior parte das críticas. Não apenas contra as composições, mas também a seu tratado *El arte nuevo de hacer comedias*, publicado em 1609. Nele, Lope advogava por uma maior flexibilidade da forma com relação às regras clássicas. Com sua irreverência, nela o dramaturgo espanhol dirá: “justo hablarle en necio para darle gusto” ao *vulgo* que paga as entradas (De Vega, 2009, p. 133). Contudo, como afirma Enrique García Santo-Tomás (2009, p. 27, tradução nossa), não se tratava, para Lope, apenas de um apego ao público, mas de uma postura teórica, pois havia “uma distância entre a sólida tradição teatral defendida pelos preceptistas e a evidência, por lamentável que fosse para alguns, de que um modelo novo se estava impondo”.

Contra esta ideia e lhe atribuindo a responsabilidade pela decadência do teatro espanhol, outros se levantaram de maneira ainda mais virulenta. Juan Bautista Madramany y Carbonell no prefácio de sua tradução à *Arte poética* do francês Nicolás Boileau, por exemplo, também culpa Lope pela decadência do teatro, afirmando que ele confessou, em seu *Arte nuevo*, que “todas as suas comédias pecaram contra a Arte gravemente, à exceção de seis” (1788, p. 11, tradução nossa). Contra o desvio, Madramany oferece a rigorosa poética de Boileau, pois “apenas o apreço dessas mesmas regras poderá restituir o bom gosto e o antigo esplendor a esta Arte nobre” (1788, p. 11, tradução nossa).

Os italianos, por outro lado, também atribuíam a decadência de sua tradição setecentista à influência espanhola. O mantuano Saverio Bettinelli em seu tratado *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille*, de 1775, é enfático: “Todos sabem que, desde meados do século XVI, a Itália se tornou espanhola em tudo” e com isso a presença de Lope de Vega se instalou também no teatro italiano instituindo uma poética teatral “sem lei e exemplo de antiguidade” introduzindo na comédia “o abuso mais grave” (Bettinelli, 1775, p. 123-124 *apud*² Mombelli, 2021, p. 289, tradução nossa). Como verifica Davide Mombelli, houve nos dois países uma refutação total do legado do século XVII originando, a partir do diagnóstico dessa decadência, uma “tendência neoclássica marcadamente hispano-italiana” (Mombelli, 2021, p. 33, tradução nossa).

A disputa, portanto, se traduziu na oposição entre a tendência classicizante, revigorada pela impronta dos tratados, e o teatro ainda conectado à tradição anterior, vista como permanência que condenava os teatros à decadência. O plano de reformas para extirpá-la da cena significava sobretudo avançar, além da dimensão poética e retórica, num plano de reformas para a dramaturgia. Nesse sentido, o reformismo ilustrado encontrou no teatro um território fértil, pois sua popularidade permitia que os imperativos educativos, pensados nos tratos e memoriais, fossem transcendidos a um maior número de pessoas (García Garrosa, 1990). É no cruzamento entre a moralidade ilustrada e neste cenário de anseio por transformações profundas que o italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e o espanhol Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) encontraram cenário fértil para pôr em prática suas concepções do fazer teatral.

² BETTINELLI, Saverio. *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille*. Bassano: Remondini di Venezia, 1775. p. 123-124.

O projeto reformista de Carlo Goldoni

Carlo Goldoni produziu em uma Veneza de instabilidade econômica, mas de efervescência cultural. Como verifica Roberta Barni (2020, p. 433-434), a capital contava com “uma rede de salas teatrais sem par na Europa” nas quais “a pequena burguesia dos ateliês, dos artesãos e o povo, podia se dar ao luxo de se acomodar no teatro bem ao lado dos patrícios, embaixadores e hóspedes oficiais”. Nascido em 1707, abraçou tardiamente o teatro, tendo abandonado efetivamente a carreira de advogado em 1748 quando se tornou autor oficial na companhia de Girolamo Medebach do Teatro Sant’Angelo, onde permaneceu até sua mudança para Paris, em 1761, para dirigir a célebre *Comédie Italienne*. Como figura central do teatro veneziano no período, Goldoni avançou com um consistente projeto de reforma da cena.³

A reforma de Goldoni atacava a compreensão teatral do fenômeno que ele batizaria como *Commedia Dell’Arte*, tipo de representação que distava dos interesses de Goldoni – e da dramaturgia que ganhava fôlego no século XVIII – especialmente por centralizar-se no trabalho do ator. Iniciado a meados do século XVI, o fenômeno *Dell’Arte* abrigou comediantes que não só conceberam uma nova linguagem para a cena, como também se empenharam em profissionalizar seu ofício, conquistando prestígio e independência com relação ao teatro de corte.

No âmago destas representações estava o improviso, entendido não como um impulso espontâneo, mas baseado em um esquema dramático mais arrojado. Em vez de decorar um texto escrito, os atores possuíam uma espécie de roteiro, conhecido como *canovaccio* que, embora estruturasse o andamento da peça, demandava dos atores o domínio de seu personagem de modo que ele se conectasse harmonicamente com os demais, como verifica Roberta Barni (2003, p. 29). A reforma de Goldoni pressupunha, de saída, reconquistar o espaço do texto e, portanto, do dramaturgo.

Não obstante, sua reforma, não se deu contra os atores, mas fornecendo outra lógica para a atividade dos comediantes: tratava-se de emancipar a dependência que o teatro demonstrava do improviso dos atores e “redigir falas articuladas para cada personagem de modo a melhor aproveitar o talento de cada intérprete e provocar um efeito coral não uníssono, capaz de dar conta da polifonia do mundo real” (Vanucci, 2020, p. 32). Trata-se,

³ Os dados biográficos estão tomados de Vanucci (2020) e Stussi (1998).

portanto, de uma visão que insere o dramaturgo em cheio no fazer teatral e lhe atribui um papel moderador que, seguindo o gosto da ilustração, conduziria a uma harmonia delicada de ambição moralizadora, desterrando os já desgastados repertórios que, do auge da *Commedia Dell'Arte* ao século das luzes, sofriam, como afirma Roberta Barni, “um esvaziamento de dentro para fora” (2020, p. 438).

Tendo dirigido diversas publicações de sua obra em vida, Goldoni utilizou-se dos prefácios para delinear suas ideias. No texto escrito para a peça *Café*, de 1750, o movimento de separação da tradição *Dell'Arte* aparece explicitado desta forma:

Ao escrever esta comédia, inicialmente, pus nela Briguela e Arlequim e devo dizer que agradou muito, por toda parte. Entretanto agora, que a publico, parece-me adequado oferecer ao público dois personagens falantes de italiano no lugar daqueles, como também outros três, que também no palco só falavam veneziano; deste modo a peça me parece mais universal (Goldoni, 2020c, p. 119).

Ao renunciar às máscaras de Arlequim e Briguela, e eliminar o uso do dialeto, que também era parte integral da personalidade das personagens, Goldoni acredita imprimir uma universalidade para o texto. Este aspecto é reiterado pelo autor no prefácio como o principal logro da peça, atestando que por onde foi representada despertou a identificação do público. O texto arremata o valor da universalidade ao apresentar uma espécie de teoria sobre a personagem: “Meus tipos são humanos, verossímeis e até mesmo, digamos, verdadeiros; pois tiro-os da turma universal dos seres humanos” (Goldoni, 2020c, p. 120). Trata-se de uma recusa à concepção de personagens da *Commedia Dell'Arte* que trabalhava a partir de tipos fortemente ancorado em imaginários regionais. Assim, Goldoni justifica sua reescrita a partir do impulso realista que rege sua escrita dramaturgica somado ao elemento moralizante que aparece referido no prefácio de outra peça, *A dona da pousada*, de 1753:

De todas as comédias que escrevi até hoje, eu diria que essa é a mais moral, a mais útil e mais instrutiva [...] eis uma boa lição para os nossos jovens! Eu mesmo, se Deus tivesse me oferecido tal exemplo a tempo, não teria sido obrigado a ver umas moças rirem barbaramente das minhas lágrimas. [...] As mulheres honestas podem festejar que se desmascarem as sedutoras que desonram seu sexo; as demais, as sedutoras, ficarão de face corada e me amaldiçoarão; não me importo (Goldoni, 2020a, p. 229).

Neste prefácio se desvela o impulso de educação sentimental promovido pela peça, punindo o vício e elevando a virtude em um crivo moral tão estrito do qual nem mesmo as

namoradas dos *canovacci* de *Commedia Dell'Arte* poderiam se safar. A comédia concilia, assim, seu caráter de diversão a um objetivo moral. No prefácio de *Bafafá*, de 1762, ele fará referência ao aspecto realista de seu teatro e às concessões que teve de fazer:

Eu tirei o Arlequim da cena; o público ouviu falar da reforma das comédias e queria provar; só que aqueles caracteres de condes e marqueses não se adaptam inteiramente ao gosto do povo miúdo; me parece então justo, para ir ao encontro destas pessoas que pagam exatamente quanto pagam os nobres e os ricos, escrever umas comédias nas quais elas possam reconhecer seus costumes, defeitos e ainda, me deem licença, seu valor. [...] tudo que é verdadeiro tem direito de agradar e tudo que é agradável tem direito de fazer rir (Goldoni, 2020b, p. 307)

O horizonte de concessões a que Goldoni entende que sua reforma deve levar em conta também está dado pelo aspecto pedagógico: para que a virtude seja assimilada e o vício desterrado, o público deve identificar-se. O limite desta concessão também está dado pelo realismo, longe de usar máscaras enquanto estereótipos, os personagens podem ser recolhidos na medida em que ecoem no corpo social. Como verifica Barni, o projeto de Goldoni está ancorado em sua “sutil finalidade pedagógica da reforma teatral, perseguida sem moralismos aparentes, inserindo princípios e esquemas comportamentais abstratos em situações reais e vivas” (2020, p. 439). O ideário reformista que norteou sua vasta produção rapidamente chamaria atenção de um outro país europeu que também estava às voltas com o peso de uma longeva tradição teatral: a Espanha, que buscava se desvencilhar de um teatro ainda conectado com a tradição do século anterior.

O reformismo espanhol e a leitura de Goldoni

Como no caso veneziano, o ponto de partida do reformismo espanhol era a inconformidade de uma geração de ilustrados com a situação dos teatros de Madri e a crítica às comédias coevas. A bilheteria estava voltada para as chamadas *Comedias de Teatro*, cujo emblema máximo era o gênero conhecido como *Comedias de Magia*, caracterizadas pelo uso do arsenal técnico para surpreender a plateia. Estas peças encontravam na hagiografia e nas tramas maravilhosas ocasião de alçar atores aos ares e todas as pirotécnicas que as *tramoyas*⁴ pudessem oferecer. René Andioc (1976, p. 76) observa que em referidas representações “o que interessava [ao público] é o espetáculo, ou dito de

⁴ As *tramoyas* eram um aparato técnico que permitiam aos encenadores mudar rapidamente os cenários, oferecendo mais dinamicidade à encenação.

outro modo, um conjunto de elementos que não tem nenhuma relação direta com a poesia dramática propriamente dita”.

Seguindo a liberdade diante da preceptiva, essas obras se situavam no campo do maravilhoso para surpreender a audiência baseados em um esquema cujos dois elementos construtivos eram, segundo Ana Contreras (2019, p. 94), “por um lado, precisamente a espetacularidade, profusão e luxo dos elementos de significação: dança, música, *tramoya*, cenografia, vestuário, etc., e, por outro lado, a importância da magia como elemento narrativo que move a ação e do mago ou maga como personagem na trama”. Estes aspectos basilares serão atacados pela preceptiva neoclássica setecentista. Luzán (2008, p. 452), por exemplo, em sua *Poética* afirma: “Perde-se pouco se a fábula [...] for pouco ou nada maravilhosa, sendo ela verossímil; e ao contrário, se perde muito, posto que se perde o fruto e o melhor deleite da poesia, quando a fábula for inverossímil, por mais que seja maravilhosa”. Portanto, enquanto a cena privilegiava o maravilhoso ao verossímil, os ilustrados apregoavam o inverso, além de, é claro, colocar o texto no centro da atividade teatral.

Essa desvalorização do texto frente a maquinaria afetava também a arte do ator. Para os dramaturgos espanhóis, representar o teatro clássico exigia aprimorar, além do gosto do público, as técnicas daqueles que iriam representá-lo. O senso de reforma do teatro, conseqüentemente, começa a ganhar corpo para dar conta de uma mudança estrutural capaz de reformular todos os aspectos da vida teatral dada a interdependência de seus elementos. Como na concepção de Goldoni, a dramaturgia deveria voltar à posição central, de onde tudo irradiaria, e ser dotada de uma moral instrutiva. Uma das figuras seminais desta vertente foi o dramaturgo Leandro Fernández de Moratín.

Nascido em 1760, o ilustrado madrilenho se nutriu das gerações anteriores já familiarizadas com as ideias do iluminismo, vivendo o auge do chamado despotismo ilustrado na Espanha: o reinado de Carlos III. Em seu vasto conhecimento dos modelos europeus, Moratín e seus contemporâneos buscavam desterrar dos teatros a sombra da dramaturgia do *siglo de oro*, que havia se tornado, na segunda metade do século XVIII, uma versão caricata do que era o engenho de Calderón de La Barca e Lope de Vega. Em seu lugar, os ilustrados da época inseriam por meio de traduções a moderna dramaturgia europeia: Voltaire, Denis Diderot, August Von Kotzebue e Carlo Goldoni.

Goldoni, por meio desta geração reformista, foi alçado ao posto de “dramaturgo estrangeiro mais presente nos palcos espanhóis da segunda metade do século XVIII, pelo número de peças adaptadas e por sua contínua representação ao longo dos anos” (Calderone, 1997, p. 139). O interesse pelo dramaturgo italiano não parece ser de difícil compreensão. Assim como o veneziano enfrentava a sombra da *Commedia Dell’Arte*, os espanhóis enfrentavam o legado da dramaturgia barroca, ambos movidos pelo mesmo impulso moralizante: era tempo de que o teatro educasse. No entanto, como observa Antonietta Calderone (1997, p. 139, tradução nossa), a popularidade das obras do veneziano “foi acompanhada de escassas referências a sua pessoa e atividade criadora [...] no momento da introdução de sua obra nos cenários espanhóis”. Em meio a essa escassez, se destacam as poucas, mas contundentes passagens que Leandro Fernández de Moratín dedicou à figura de Carlo Goldoni.

Em carta a Eugenio de Llaguno y Amírola, ministro de Estado, Moratín relata um encontro com o dramaturgo veneziano em Paris em 1787, momento em que Goldoni já vivia na capital francesa e era diretor da prestigiada *Comédie Italienne*.

Se eu lhe contar a visita que fiz ontem, o senhor terá inveja de mim; mas, como é bem verdade que é melhor despertar a inveja do que a compaixão, quero contar-lhe. Encontrei Ilberti [...] e a primeira coisa que lhe perguntei foi se Goldoni vivia. – Ele vive e está bem. – E onde está? – Em Paris. – Em que rua, em que casa? – Quando você quiser vê-lo, iremos juntos. – Quando você pode me levar? – Amanhã. [...] Chegou o dia e a hora marcada, lá fomos, e vi o meu bom Goldoni, velho, gentil, respeitável, alegre, gracioso, cortês... não me cansava de vê-lo... O quanto ele me agradeceu pela visita! Conversamos longamente sobre teatro e ele ficou infinitamente satisfeito quando lhe contei que nos [teatros] de Madri se representavam com frequência e aplauso [...] produções estimáveis de sua muito abundante veia. Falou-me da ingrata pátria, que o obrigava a viver ausente dela, sujeito à pensão que lhe dá esta Corte; e ao conhecê-lo, seus olhos se banharam de lágrimas. Também o acompanhei, porque, de fato, é uma coisa cruel que o mérito de homens tão extraordinários, honra da sua nação e do seu século, seja ignorado e desprezado a tal extremo que a soberba república de Veneza permita que Goldoni viva à mercê de um governo estrangeiro, e que outra nação tenha de enterrar um dos seus filhos, que tanto contribuiu à sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória (Fernández de Moratín, 1867b, p. 95, tradução nossa).⁵

⁵ Do original espanhol: “Si le digo a usted la visita que hice ayer, me va a usted a tener envidia; pero, como sea cierto que vale más excitar la envidia que la compasión quiero contárselo. Hallé a Ilberti [...] y lo primero que le pregunté fue si vivía Goldoni. – Vive, y está bueno. – Y ¿en dónde está? – En Paris. – ¿En qué calle, en qué casa? – Cuando usted quiera verle, iremos juntos. – ¿Cuándo puede usted llevarme? – Mañana. [...] Llegó el día y hora señalada, fuimos allá, y a vi mi buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés... no me hartaba de verle... ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro y se complació infinito cuando le dije que en los de Madrid se representaban con frecuencia y

A carta de Moratín testemunha não apenas o profundo conhecimento da obra de Goldoni, mas também o entusiasmo pela possibilidade de conhecê-lo que despertaria inveja em seu leitor, tão ilustrado quanto ele. A descrição da cena do dramaturgo parece ela mesma uma espécie de *canovaccio* de uma obra setecentista. A imagem de Goldoni como um homem admirável em sua velhice respeitável unida à sua admirável cortesia em tudo conforma a imagem do herói virtuoso, próximo dos pais burgueses honrados e bondosos, dos dramas sentimentais tão em voga no século. Sua imagem respeitável se contrasta com as lágrimas derramadas, outro expediente caro ao século XVIII, pela ingratidão da pátria, incapaz de dar a homens notáveis o que o mesmo Goldoni preparou aos heróis de suas peças: os prêmios pela virtude.

A cena em seus detalhes lembra a poética do quadro, defendida por Denis Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* como “uma disposição destas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria na tela” (Diderot, 1968, p. 88 *apud*⁶ de Matos, 2001, p. 58). Para o dramaturgo francês, no quadro a natureza humana se apresenta, como verifica Franklin de Matos, “em estado de nudez, oferecendo ao dramaturgo exemplos incontáveis de virtude” (de Matos, 2001, p. 63). Nesse sentido, ao afirmar “não me cansava de vê-lo”, Moratín constrói uma cena em que é um espectador que observa Goldoni como se ele fosse um dos heróis virtuosos saído das peças do veneziano. A cena revela o homem que se tornou um triste emblema: por um lado, o engenho criativo sem par em seu país e, por outro, um talento ignorado. Ao afirmar que ele “tanto contribuiu à sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória”, Moratín faz menção ao empenho reformista do dramaturgo e acena para a frustração desse projeto nos anos finais do século. Ao se dar conta desta amarga conclusão, como um espectador unido à personagem do palco, ele acompanha Goldoni em suas lágrimas.

Anos depois, Moratín realizaria uma longa viagem pelos reinos da Itália, entre 1793 e 1796, e em seus comentários sobre a cena teatral local é possível notar sua adesão ao

aplauzo [...] producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria, que le obligaba a vivir ausente de ella, atenido a la pensión que le da esta Corte; y al recordarlo, se bañaron los ojos en lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprece con tal extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria”.

⁶ DIDEROT, Denis. Entretiens sur le fils naturel. In: DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier, Frères, 1968. p. 71-175.

projeto de Goldoni. Ao ver um espetáculo em Sant'Ángelo de comédia *all'improvvisa*, Fernández de Moratín (1867a, p. 35-36) afirma que este tipo de representação é “coisa que a princípio surpreende e depois entedia”, enumerando seus defeitos: “O estilo é desigual e às vezes frio, difuso e redundante; as cenas se dilatam ou se aceleram, padece a economia da fábula [...] seria ignorar muito a dificuldade da arte dramática presumir que com tais meios pudesse resultar outra coisa que um mal entremez”. Ainda que admita a naturalidade dos atores, Moratín sente, como Goldoni, que a falta da dramaturgia impede que a peça alcance voos mais ambiciosos. Em Veneza, Fernández de Moratín (1867c, p. 479, tradução nossa) volta a elogiar seu maior dramaturgo:

Depois de Goldoni, poucos progressos fez a poesia cômica: aquele célebre autor, depois de haver expurgado o teatro da maior parte das monstruosidades que nele encontrou, produziu, entre muitas obras de inferior mérito, algumas tão bem escritas, que até agora ninguém conseguiu superá-las. Daqueles que quiseram imitá-lo ou competir com ele, ninguém soube igualá-lo.⁷

No entanto, como observa em outra passagem, Goldoni “está já quase desterrado dos teatros” e “nas comédias se desterraram já os personagens mascarados que antes eram tão comuns”, sobrando, então, os “bufones” das óperas faladas em dialeto napolitano (Fernández de Moratín, 1867c, p. 396). A admiração por Goldoni adensa o olhar desencantado pelos teatros italianos. Para além destas menções diretas que relevam o interesse por sua obra, Moratín produziu uma peça que mostra afinidades dramáticas diretas com o autor veneziano: *La comedia nueva*, escrita em 1792, ano anterior à viagem pela Itália, cujo argumento e desenvolvimento parece dialogar com uma das obras centrais do projeto de Goldoni: *O teatro cômico*, de 1750.

Uma dramaturgia de ideias: *O teatro cômico* e *A comédia nova*

Escrita em 1750, a peça *O teatro cômico* abriu a temporada em Veneza naquele ano. Ao publicá-la, Goldoni (2020d, p. 67) afirmou que “mais do que como comédia, pode ser vista como prefácio às minhas comédias”, na qual estariam concentrados “aqueles fundamentos nos quais estabeleci meu método, ao compor”. Assim, Goldoni aproxima

⁷ Do original espanhol: “Después de Goldoni ha hecho pocos progresos la poesía cómica: aquel célebre autor, después de haber purgado el teatro de la mayor parte de las monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas, que hasta ahora nadie ha logrado superarlas. Ninguno de cuantos le han querido imitar o competir ha sabido igualarle”.

abertamente a fatura do texto às suas convicções poéticas. Tendo em conta seu caráter de peça-prefácio, expressando, dramaturgicamente, suas ideias teatrais, entende-se o espaço em que a ação ocorre: justamente nos bastidores de uma companhia teatral.

Nela, Horácio, *capocomico*⁸ e primeiro namorado, é quem lidera o grupo. O nome conduz ao poeta e preceptista romano homônimo, autor da *Arte poética*, estabelecendo uma vinculação clara entre a autoridade das ideias do personagem e a preceptiva classicizante. A companhia parece estar no estágio em que a reforma goldoniana se encontrava: ainda ligados às máscaras da *Commedia Dell'Arte*, os atores, no entanto, entendiam a necessidade de superar seu desgaste. É Plácida, a primeira namorada, quem oferece a recusa mais veemente ao estilo anterior e o interesse pela “comédia de personagem”:

PLÁCIDA: Se fizermos ainda as farsas da *commedia dell'Arte*, onde vamos parar? Ninguém aguenta mais de tanto ver sempre as mesmas coisas e ouvir sempre as mesmas palavras: os espectadores sabem o que Arlequim vai dizer antes mesmo de ele abrir a boca. Quanto a mim, friso isso, senhor Horácio, estou pouquíssimo disposta a atuar naquelas velharias; estou encantada com o novo estilo, me agrada [...] (Goldoni, 2020d, p. 72).

A peça também mostra as dificuldades para fazer com que os atores que cultivavam o estilo improvisado passassem a atuar com o estilo “premeditado”, ou seja, decorando uma dramaturgia previamente escrita. Toninho, que veste a máscara de Pantalone, é quem mais se mostra preocupado e reitera que, para adaptar-se ao novo estilo, é necessário um estudo intenso, uma vez que as novas comédias viraram o ofício pelo avesso. O *capocomico* Horácio é quem o tranquiliza: apesar da necessidade intensa de estudo, estas peças dão mais prestígio aos comediantes, pois o gosto do público se renovou.

As tais “comédias personagem” atendiam perfeitamente à dramaturgia cultivada por Goldoni: buscavam uma maior psicologização das personagens, atendendo aos conflitos oriundos das circunstâncias a que estão colocadas, de forte impulso realista e moralizante. A presença das máscaras, assim, faria supor uma contradição neste cenário de bonança, mas Horácio é quem o explica. Questionado por Eugênio, o segundo namorado, se elas não poderiam ser extintas, o *capocomico* afirma:

HORÁCIO: Ai de nós com uma novidade dessas: ainda não chegou o momento de fazer isso. Em todas as coisas nunca é bom contrariar o que é do gosto universal. Outrora o povo ia até o teatro apenas para rir e não

⁸ *Capocomico* designa a função do líder da companhia que assumia funções similares às de um diretor.

queria assistir outra coisa que não fossem as máscaras [...] agora estão se acostumando a ouvir de bom grado os papéis sérios, apreciam as palavras, se deliciam com os acontecimentos e lhes agrada a moral e riem das piadas e das alfinetadas tiradas do próprio papel sério, mas também assistem de bom grado às máscaras e não é preciso tirá-las totalmente, aliás, é conveniente procurar situá-las e apoiá-las como merece seu caráter ridículo, mesmo no gênero sério mais ligeiro e gracioso (Goldoni, 2020d, p. 98).

Na longa fala de Horácio, Goldoni expressa não apenas sua ideia sobre a relação das máscaras com o gosto do público, mas também mostra o passo da reforma: deve ser rápido o suficiente para influir no gosto, mas não radical a ponto de “contrariar o gosto universal”. A reforma deve ser contundente, porém progressiva e, neste caminho, o público já parecia admirar o teatro de gosto ilustrado, regido pelo afã moralizante, o estilo “premeditado” baseado em uma dramaturgia delicada e pelo respeito à unidade de ação.

Mais de quarenta anos depois, na Madri reformista, Leandro Fernández de Moratín também compôs uma peça-prefácio que parece seguir o mesmo passo de Goldoni: transformar os discursos sobre as artes em uma dramaturgia de ideias. Em seu prólogo, Fernández de Moratín afirma: “Esta comédia oferece uma pintura fiel do estado atual do nosso teatro”, cuja finalidade moral é “bastante notável” e visa “corrigir os abusos que autorizou o costume e a ignorância” que encontram “resistência invencível na opinião pública” (1800, p. 1). Fernández de Moratín fala, assim, por esta parte do país que vê com dor o abandono dos teatros e como parte do grupo que “deseja que uma mão poderosa remova os obstáculos que impedem seu avanço” uma vez aberto o “passo das luzes” (1800, p. 1-2). Em suma, trata-se de uma peça que advoga pela causa reformista e, do mesmo modo que a peça de Goldoni, é utilizada por seu autor como veículo para expressar suas ideias teatrais.

A peça de Moratín, no entanto, situa sua ação em outro espaço de sociabilidade ilustrada: um café. Nela, um grupo diverso espera a estreia de nova obra teatral: *El gran cerco de Viena*, de aspirações históricas. Ali estão seu autor, o jovem poeta Eleuterio que espera ganhar prestígio e dinheiro com a obra, acompanhado de sua mãe e irmã; o crítico teatral pedante Hermógenes, incentivador de Eleuterio; e Pedro de Aguilar: homem arguto e honrado, o único capaz de ser honesto e acusar a má qualidade da composição em questão. Aguilar concentrará as ideias do reformismo ilustrado opondo-se à afetação do crítico Hermógenes, que com suas citações barrocas em grego e latim almeja mascarar a própria inaptidão.

D. PEDRO: É incrível. Ali não há nada além de uma superlotação confusa de espécies, uma ação disforme, lances inverossímeis, episódios desconexos, personagens com má expressão ou mal escolhidos; em vez de artifício, imbróglio; em vez de situações cômicas, presepadas de lanterna mágica. Não há conhecimento de história nem de costumes; não há objeto moral; não há linguagem, nem estilo, nem versificação, nem gosto, nem bom senso.

D. ANTONIO: E não devemos esperar nada melhor. Enquanto o teatro continuar no abandono em que se encontra hoje, em vez de ser o espelho da virtude e o templo do bom gosto, será a escola do terror e o armazém da extravagância (Fernández de Moratín, 1997, p. 28, tradução nossa).⁹

Ao comentar o fiasco da peça de Eleuterio, Dom Pedro e seu amigo igualmente ilustrado, Antonio, criticam toda uma genealogia de comédias, as tais *comedias de espectáculo*, cuja primazia residia na pirotécnica do espetáculo em detrimento da boa dramaturgia. O gosto ilustrado aparece espelhado pelos defeitos da peça histórica: o afã moralizante e o estilo harmônico da dramaturgia ilustrada seriam os únicos capazes de desterrar esta “escola do terror”. Dom Pedro arrematará dizendo que, por conta destes excessos, “os homens mais doutos da nação [escreveram] sobre a necessidade de reforma” (Fernández de Moratín, 1997, p. 28), apelando inclusive para o patriotismo: “Os progressos da literatura, senhor dom Antonio, interessam muito ao poder, à glória e à conservação dos impérios; o teatro influencia diretamente a cultura nacional; o nosso está perdido e eu sou muito espanhol” (Fernández de Moratín, 1997, p. 29). No fim da peça, Dom Pedro interpelará o autor da terrível comédia chamando-o à razão e relevando a seriedade do fazer teatral:

DON PEDRO: [...] é muita tolice, depois do que aconteceu, que ainda creia o senhor que sua obra é boa. Por que deveria ser? Que razões você tem para estar certo? O que você estudou? Quem te ensinou a arte? Que modelos você se propôs para a imitação? Não vê que em todas as faculdades existe um método de ensino e regras a serem seguidas e observadas; que devem ser acompanhadas de aplicação constante e laboriosa, e que, sem essas circunstâncias, unidas ao talento, nunca se formarão grandes professores, porque ninguém sabe sem aprender [...] Para chegarem a ser boas (acredite o senhor) é necessário toda a vida de um homem, um engenho notável, um estudo incansável, observação contínua, sensibilidade, juízo refinado, e ainda não haverá garantia de alcançar a perfeição (Fernández de Moratín,

⁹ Do original espanhol: “D. PEDRO: Es increíble. Allí no hay más que hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia ni de costumbres; no hay objeto moral; no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común. / D. ANTONIO: Y no hay que esperar nada mejor. Mientras el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del terror y el almacén de extravagancias”.

Dom Pedro defende a arte do teatro frente a um amador, baseando-se na ideia de que o saber está calcado no trabalho e no estudo. Para ele, entusiasmados pelas palmas e pela ambição das gordas bilheterias, os pretensos dramaturgos ignoram as exigências próprias do fazer teatral. Nesse sentido, ele se aproxima do *capocomico* Horácio, de Goldoni, que em dois momentos da peça fará defesa parecida: contra o aspirante a dramaturgo Lélío, que vê na dramaturgia a chance de aplacar sua fome, e na cantora Eleonora que, abandonando as falidas óperas bufas, entende que se fazer atriz não implica mais que ingressar em uma companhia. Horácio é enfático especialmente com relação à segunda: “estude, observe os outros, aprenda bem os papéis” (Goldoni, 2020d, p. 108).

Horácio e Dom Pedro, portanto, aparecem como desdobramentos de seus respectivos autores em defesa do teatro para além da contingência: trata-se de uma arte complexa que demanda não apenas formar profissionais capacitados, mas alijar os amadores ambiciosos. É notável, no entanto, a diferença dos perfis: enquanto Horácio é um diretor e ator, Dom Pedro é um fidalgo ilustrado. Também em tais características se perfilariam as *personas* dos dramaturgos: enquanto Goldoni ocupara o lugar de diretor de companhia, Moratín fora um dramaturgo que operou as reformas junto ao Estado, ajudando na formulação de leis que impactaram diretamente a atividade teatral. Não surpreende, portanto, que a ação se situe em um café: onde os doutos se encontram para formular aquilo que os profissionais do teatro receberão como programa oficial.

Como bem observa Roberta Barni (2020, p. 437), a peça de Goldoni assume a forma de um “manifesto de poética em forma de espetáculo” advindo “de sua experiência profissional direta de autor e encenador”. Nesse sentido, entende-se a razão para que os argumentos de Horácio sejam mais específicos e pragmáticos que os argumentos de Dom Pedro, refugiados nos conceitos moralizantes sobre o drama: Goldoni está preocupado em integrar os atores a seu programa pelo convencimento.

¹⁰ Do original espanhol: “DON PEDRO: [...] es demasiada necesidad, después de lo que ha sucedido, que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que, sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender [...] si han de ser buenas (créame usted) se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito, y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección”.

Guardadas essas diferenças, Horácio e Dom Pedro convergem também, nos respectivos desenlaces, por sua retidão moral e ternura. Enquanto Horácio aceita Lélío e Leonora com o compromisso de ensiná-los, Dom Pedro oferece um emprego ao malfadado dramaturgo. Também neste desenlace terno, a mão de Fernández de Moratín (1997, p. 34) é dura: o fidalgo não o ensinará, mas o impedirá de “escrever disparates”, impondo ao poeta: “É necessário esquecer absolutamente estes devaneios, esta é uma condição precisa que lhe exijo”. Integrando-os ou não, subjaz, na lição moralizante das peças, a figura do ilustrado de nobres e piedosos sentimentos que terminam por construir a autofiguração do dramaturgo como o modelo mais bem-acabado do homem do século XVIII: aquele que sabe fazer confluir entendimento e sentimento, razão e emoção (Marques de Azevedo, 2015, p. 31).

Como observa Mónica Bolufer, no enlace entre razão e emoção, a cultura setecentista formulou um modelo baseado no “elogio do sentimento, colocando-se de maneira complexa a relação necessária entre razão e afetos”. Longe de simbolizar um ensimesmamento, o apelo à “linguagem do coração” significava também uma forma de intervir no social, pois este enlace socialmente se formulava “atando o indivíduo aos demais através da empatia e da benevolência” (Bolufer, 2015, p. 2061, tradução nossa). Nesse sentido, o passo da reforma, com seu tom sentimental e moralizante, arrebatava também por meio da formulação de um novo modelo humano expresso na imagem final da solidariedade expressa por Horácio e Dom Pedro. É esta a encarnação da figura ideal para reformar os teatros e educar o público pela compreensão cerebrina das regras do teatro e pela retidão moral oriunda de sua capacidade de sentir.

Considerações finais

Mais do que conjecturar o quanto Moratín pode ter baseado *La comedia nueva* em *O teatro cômico*, tratou-se de demonstrar como a lição reformista de Goldoni ressoa na obra do dramaturgo madrileno. Ambos, é claro, se alimentaram da tração que esta revisão da centúria anterior ganhou nas letras espanhola e italiana do século XVIII mobilizando, para além de figuras como Luzán e Bettinelli, grande parte dos letrados do período num século de polêmicas incessantes (Mombelli, 2021). Os desafios de desterrar uma dramaturgia cenicamente desgastada e moralmente controversa aproximam o empenho de ambos e,

baseado nos escritos que dedicou a Goldoni, pode-se observar que a experiência do dramaturgo veneziano está na base do programa de reformas de Moratín.

O programa reformista, defendido por ambos, encontrou ainda eco nos teatros de seus respectivos países. Como lembra Roberta Barni (2003, p. 17), “Em 1770, em Nápoles, o reconstruído teatro San Carlino bane a representação de comédias não escritas; por outro lado, em 1780, fecha-se definitivamente o teatro da *Comédie Italienne* em Paris”, marcos que a autora toma como ponto final da *Commedia Dell’Arte* e no século XVIII. Na Espanha, dois decretos reais de 1765 e 1788¹¹ baniriam todas as *Comédias de espetáculo*, de gosto barroco, em seus diversos gêneros. Em 1799, se formará uma Junta Reformista liderada pelo próprio Moratín para integrar estas ações sob a mão forte do Estado. Um dos principais produtos da junta foi a publicação de um fascículo *Teatro nuevo español* contendo uma lista de obras proibidas e uma antologia de peças de diversas tradições, cuja representação era estimulada (Andioc, 1999).

O movimento reformista, portanto, sacudiu não apenas as tradições teatrais europeias, mas também se alastrou a todas as esferas da sociedade e conferiu ao século XVIII seu caráter paradigmático do ponto de vista das mudanças sociais que engendrou. Precursor de uma nova concepção do fazer teatral, Carlo Goldoni, além de oferecer um programa para o teatro veneziano, impactou toda a Europa e também os teatros do Novo Mundo. Como bem soube resumir em sua referida carta Fernández de Moratín (1867b, p. 95), admirador e discípulo, encarna-se em Goldoni a imagem de um homem dedicado ao teatro, devotado à “sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória”. Como admirador e espectador, Moratín soube nutrir-se da experiência de Goldoni para sacudir o teatro madrilenho de sua época. A lição reformista do mestre veneziano rendeu frutos na Espanha ilustrada.

¹¹ No decreto de 1765 lê-se: “El religiosísimo celo del señor D. Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos y, teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan”. No decreto de 1788 lê-se: “Se han privado por la Superioridad las comedias de magia y las que hablasen de religión, Escritura y hubiese papel de dominio”. Cf. Cotarelo y Mori (1904, p. 657 e p. 682, respectivamente).

Referências

Fontes

DE VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comédias**. Madrid: Cátedra, 2009.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Adiciones a los teatros de Itália. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**, t. II. Madrid: Rivadeneyra, 1867a. p. 23-51.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Carta VI a Don Eugenio de Llaguno y Amírola. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1867b. p. 93-96.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Viaje de Itália. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**, t. II. Madrid: Rivadeneyra, 1867c. p. 278-587.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Prólogo. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **La comedia nueva o el café**, Madrid: Librería de Quiroga, 1800. p. 1-3.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **La Comedia Nueva y El sí de las niñas**. México, DF: Prisma, 1997.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a A dona da pousada. Tradução de Ruggero Jacobbi. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020a. p. 229-231.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a Bafafá. Tradução de Alessandra Vanucci. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020b. p. 303-307.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a Café. Tradução de Alessandra Vanucci. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020c. p. 119-120.

GOLDONI, Carlo. O teatro cômico. Tradução de Roberta Barni. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020d. p. 67-118.

LUZÁN, Ignacio. **La poética**. Madrid: Cátedra, 2008.

MADRAMANY Y CARBONELL, Juan Bautista. **El arte poética de Nicolas Boileau Despréaux traducida en verso francés al castellano**. Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1788.

Bibliografia

ANDIOC, René. El Teatro nuevo español, ¿antiespañol?. **Dieciocho: Hispanic enlightenment**, v. 22, n. 2, p. 351-371, 1999.

ANDIOC, René. **Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII**. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

ANES, Gonzalo. **El Antiguo Régimen: Los Borbones**. Madrid: Alianza Editorial/Alfaguarra, 1979.

BARNI, Roberta. Introdução. *In*: SACALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte**. Organização, tradução e notas: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003. p. 15-50.

BARNI, Roberta. O teatro cômico: uma poética em ação. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020. p. 433-443.

BETTINELLI, Saverio. **Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille**. Bassano: Remondini di Venezia, 1775.

BOLUFER, Mónica. Estilos emocionales del siglo XVIII. *In*: IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José et al. **Comercio y cultura en la Edad Moderna**. Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. p. 2055-2066.

CALDERONE, Antonietta; PAGA, Victor. Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. *In*: LAFARGA, Francisco (Org.). **El teatro europeo en la España del siglo XVIII**. Barcelona: edicions Universitat de Lleida, 1997. p. 139-193.

CONTRERAS ELVIRA, Ana. La literatura emblemática en la comedia de magia del siglo XVIII. Los emblemas escénicos de El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela. **Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura**, v. 1, p. 93-104, 2023.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España**. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

DE MATOS, Franklin. A poética do quadro (sobre *O filho natural* de Diderot). *In*: DE MATOS, Franklin. **O filósofo e o comediante**. Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 48-65.

DIDEROT, Denis. Entretiens sur le fils naturel. *In*: DIDEROT, Denis. **Oeuvres esthétiques**. Paris: Garnier, Frères, 1968. p. 71-175.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. *In*: DE VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comédias**. Madrid: Cátedra, 2009. p. 9-127.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. **La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802.** Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

GUIMERÁ, Agustín. Introducción. *In*: GUIMERÁ, Agustín. **El reformismo borbónico: una visión interdisciplinar.** Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 9-36.

MARQUES DE AZEVEDO, Ricardo. **Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII.** São Paulo: FAUUSP, 2015.

MOMBELLI, Davide. **La polémica hispano-italiana.** Madri: Verbo, 2021.

MUSSI, Aurelio. Assolutismo, riforme, rivoluzione. *In*: MALATO, Enrico (Org.). **Storia della letteratura italiana.** volume IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998. p. 5-43.

STUSSI, Alfredo. Goldoni e l'ambiente veneziano. *In*: MALATO, Enrico (Org.). **Storia della letteratura italiana.** volume IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998. p. 877-933.

VANUCCI, Alessandra. Prefácio: O autor, aos que leem. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni.** Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020. p. 17-54.

VENTURI, Franco. **Utopía y reforma en la ilustración.** Tradução: Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

Submetido em: 03 jul. 2024

Aprovado em: 27 set. 2024