



## A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal

### The tragicomedy in Europe and what came to Portugal

Carlos Gontijo Rosa<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo repassa brevemente os principais nomes das preceptivas tragicômicas desenvolvidas na Espanha, Inglaterra, França e Itália, naquilo que se refere aos trabalhos do dramaturgo português Antônio José da Silva. No que se refere à tragicomédia, é possível observar uma linha de procedimentos nos séculos XVI e XVII, seus estatutos e principais estruturas que definem este novo gênero teatral.

**Palavras-chave:** Tragicomédia. Teoria do Teatro. Teoria Literária. Teatro Português.

#### Abstract

This paper briefly reviews the principal names of tragicomic preceptives developed in Spain, England, France and Italy, only on what makes some reference to the work of Portuguese playwright Antônio José da Silva. It is possible to observe a procedure line on the Sixteenth and Seventeenth centuries, which refers to tragicomedy, its statutes and primordial structures that define the new genre.

**Keywords:** Tragicomedy. Drama Theory. Literacy Theory. Portuguese Theater.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa (USP, 2017), Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2011) e Bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP, 2008). Pós-doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. E-mail: carlosgontijo@gmail.com.

*Os antigos também foram modernos e nós também havemos de ser alguma hora antigos.*

D. Francisco Manuel de Melo. *Hospital das Letras*.

## Para iniciar

Naquele período a que chamamos de Renascimento, até o início do século XVIII, vemos florescer, por toda a Europa, o teatro como uma forma artística apreciada por todos os estratos da população, desde a realeza até a plebe, passando por nobres, aristocratas e os emergentes burgueses.

Depois de um período de embrutecimento da arte dramática durante a Alta Idade Média, a forma espetacular volta paulatinamente a ser usada em representações para festas religiosas. É certo que o teatro não desapareceu durante todos este tempo, como também é certo que só com o apogeu do Humanismo e o regresso às raízes clássicas, ele volta a ser visto e feito como Arte em si.

Os críticos tendem a dividir os séculos XV a XVII entre os movimentos artísticos renascentista, barroco e maneirista, dentre outros. Isentamo-nos destas definições feitas, na maior parte dos casos, *a posteriori*, e nos deteremos, por hora, nas preceptivas tragicômicas que regem a escrita teatral – ou suscitadas a partir da escrita teatral – em Inglaterra, França, Itália e Espanha, com o intuito de compreender a recepção de um novo gênero teatral que se estrutura neste período, a *tragicomédia*.

O dramaturgo Antônio José da Silva, o Judeu, último bastião da escrita tragicômica na Europa setecentista, representa suas óperas joco-sérias na década de 1730, para uma audiência diversificada no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Suas peças teatrais, “sem subentendidos humanitários e filosóficos” (PICCHIO, 1969, p. 195), buscam contemplar o gosto de seu público. A crítica de fins do século XIX e início do século XX<sup>2</sup> minora a dramaturgia do Judeu por esta particularidade de sua escrita, sem compreender que ela faz parte do seu modelo.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Exemplos são os textos críticos de Machado de Assis e Hernani Cidade, críticos vinculados aos padrões clássicos do *bon goût*.

<sup>3</sup> Atualmente, a crítica promove uma revisitação do passado em busca de pontos de referência para a sua interpretação (FRANCHETTI, 2012). A obra de Antônio José, inserida no seu próprio contexto, seguiu as questões de verossimilhança para escrita dramática do seu período e alcançou o objetivo visado: cativar o público. Portanto, não se faz necessário valorar sua obra a partir da martirização da vida do autor, como faz Teófilo Braga, ou inseri-lo anacronicamente num projeto de teatro nacional, como José Oliveira

Podemos perceber como as óperas do Judeu agradavam o público, entendendo o local de enunciação do Censor Régio Francisco Xavier de Oliveira, quando, em 1798, analisa o pedido de publicação da tragédia *Electra*, dizendo que:

[...] também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cômico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espetáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas. (ANTT, Real Mesa Censória, caixa 36, n. 20b).

Antônio José seguiu preceptivas e modelos de escrita, de acordo com as particularidades da *emulação*.<sup>4</sup> Seu “erro”, perante os críticos até o início século XX, foi não seguir os modelos elevados de escrita, sendo relegado a um segundo plano.

O Judeu escreve, portanto, sob os moldes emulatórios, e tenta superar seus modelos, ainda segundo preceitos do seu tempo, retomando Aristóteles, que define, na *Retórica*, a emulação (*zélōsis*) “como o sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhne* e do estilo do próprio modelo.” (SALTARELLI, 2009, p. 255).

A título de comparação, tomaremos como base a preceptiva espanhola. Se não exclusiva dos dramaturgos espanhóis, a preceptiva tragicômica para a escrita em Portugal deve muito a estes, e especialmente a Lope de Vega e sua *Arte nova de fazer comédias neste tempo* (*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609), que esclarece e sistematiza os procedimentos tragicômicos operados em Espanha<sup>5</sup>, conforme aponta o excerto:

Mas todos nossos antigos, embaraçados com os exemplos dos primeiros cômicos, se não determinavam a despir as velhas farsas de sua prolixidade, reduzindo a comédia a mais agradável e conveniente forma. Veio Lope e se

---

Barata.

<sup>4</sup> Dá-se o nome de *emulação* à prática da interação com modelos clássicos. Em Antônio José, a emulação se dá pela forma tragicômica alcançada através da observância dos textos, principalmente espanhóis, ou pelo conteúdo mitológico que extrata das moralizações circulantes por Portugal no período. Esta prática está centrada em princípios de enaltecimento e busca da superação dos textos, autores ou trechos tomados como paradigmas para a composição do novo objeto artístico. Através dos conceitos de *imitação*, *invenção* e *disposição*, a emulação abarca uma série de pressupostos que norteavam a escrita dos poetas e dramaturgos até o século XVIII.

<sup>5</sup> “L’influence de la *comedia* s’ajoute à la modernité naissante, avec l’œuvre de Lope de Vega dont le génie dramatique séduira tour à tour Rotrou, Corneille, Molière.” Tradução nossa: “À influência da *comédia* se junta a modernidade nascente, com a obra de Lope de Vega, de quem o gênio dramático seduzirá a Rotrou, Corneille, Molière” (BABY, 2001, p. 24).

resolveu, à vista daquela desconveniência, em derreter o estilo e traça das comédias antigas, e moldar delas, como moldou, a nova comédia, tão agradável ao mundo, que justamente se pode chamar a este poeta pai e senhor da farsa espanhola. (MELO, 1959, p. 112)

Prioritariamente, o modelo de estrutura das peças de Antônio José são as tragicomédias espanholas em voga em Lisboa no início do século XVIII. Mesmo tantos anos após a Restauração (1640), o gosto do público português ainda se mantém ligado às representações de companhias espanholas que excursionavam pela Península Ibérica.

Podemos notar, como em Calderón de La Barca ou Lope de Vega, que, na maioria das peças do Judeu, há uma clara divisão entre intriga principal, protagonizada pelos pares amorosos de patrões nobres, e intriga secundária, normalmente um caso de amor ou cobiça entre os criados. As relações refletem-se e, ao final, os criados acabam por se resolverem sem a necessidade da intervenção externa, ao contrário dos enamorados.

No que se refere à obra de Antônio José, que acreditamos superar os modelos espanhóis a que emula, ecos de outras referências podem ser percebidos nas suas peças. Já Teófilo Braga (1909, p. 110) aponta que “os *imbróglis* das Comédias de Goldoni impeliram [Antônio José] a essas paródias da Comédia popular com figuração mitológica, temperando situações burlescas com a graciosidade de trechos líricos”. De proveniência italiana, além de Goldoni, a ópera, especialmente a ópera bufa, recém-chegada a Portugal e sensação dos teatros da nobreza, teve repercussão no trabalho de Antônio José da Silva. Os acréscimos musicais, em parceria com o Padre Antônio Teixeira, compostos por Árias solos, duos ou até quintetos, com partes recitadas, são características operísticas.

Deve-se ressaltar que os trechos cantados, nas peças do Judeu, são mais do que simplesmente números de entretenimento porque fazem parte da ação dramática. As personagens agem enquanto cantam, mudando de um estado a outro durante a execução da música, ou fazendo uma exposição de seus sentimentos ou de seus planos. De uma forma ou de outra, as árias são importantes para o entendimento da ação dramática pelo público.<sup>6</sup>

Segundo Lope de Vega, para atender ao gosto do público, na Espanha, a tragicomédia era elaborada ignorando ou desrespeitando deliberadamente as regras do bem escrever clássicas:

---

<sup>6</sup> "Les airs ne sont plus justifiés. [A partir dos *Encantos de Medeia*, ils sont] le prolongement naturel du dialogue". Tradução nossa: "As árias não são mais justificadas. [A partir dos *Encantos de Medeia*, elas são] o prolongamento natural do diálogo". (FURTER, 1964, p. 60).

Sustento enfim o que escrevi, e reconheço  
que ainda que fossem melhor de outra maneira,  
não teriam o gosto que tiveram,  
porque às vezes o que é contra o justo  
pela mesma razão agrada ao gosto. (VEGA, [1609] 2006, v. 372-376).<sup>7</sup>

Se Portugal segue a mesma premissa, a dramaturgia de cada país europeu apresenta suas próprias motivações e influências do meio político-social para florescer a tragicomédia.

Ao buscarmos as referências teóricas sobre a tragicomédia escrita na Inglaterra do século XVI, surpreendemo-nos, num primeiro momento, com o quão contraditórias parecem teoria e prática do período, diferentemente do que acontece em Espanha, onde a teoria se esforça para legitimar a prática do estilo tragicômico.

Ao percebermos o contexto histórico do período, verificamos a grande força que os puritanos, uma pequena, mas influente minoria exercia sobre os pensadores ingleses. O momento é de grande balbúrdia na Inglaterra, graças à luta entre anglicanos, puritanos e católicos, que, se religiosa, é também uma luta política pela detenção do poder.<sup>8</sup>

Já na França, a querela tragicômica é entre os próprios autores teatrais, que desenvolveram profundos argumentos teóricos, a fim de legitimar o seu modo de escrita. De um lado, havia os que defendiam ferozmente a adequação da escrita às preceptivas aristotélicas, horacianas e outras, as quais vieram à tona com a queda de Constantinopla. Por outro lado, havia também aqueles que, “deixando de lado” as regras clássicas, optavam por uma maior liberdade do texto. A discussão, entretanto, toma contornos mais conceituais e metodológicos, centrando-se em características mais internas do labor textual e buscando a sua legitimação dentro da argumentação clássica.

A tragicomédia em Itália principia-se com *O pastor leal* (*Il pastor fido*, 1590). A apresentação desta peça por Giovanni Battista Guarini teve tamanha repercussão entre os escritores da época que, em 1601, o autor escreve o *Compêndio da poesia tragicômica*, que passaria à posteridade como uma espécie de poética tragicômica italiana, assim como o *Arte nuevo* é para os espanhóis. Com o advento também da ópera, a discussão acerca dos gêneros

---

<sup>7</sup> No original: “Sustento en fin lo que escribí, y conozco / que aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto”.

<sup>8</sup> Durante um curto espaço de tempo (1649-1653), chamado de República de Cromwell, a Inglaterra foi republicana e governada pelos puritanos. Neste período, os teatros foram fechados. Com a volta de seu funcionamento, em 1660, o teatro inglês já vem completamente remodelado. Em finais do século XVI e início do VII, no entanto, a dramaturgia de Shakespeare, Ben Johnson e outros se caracteriza como um “Século de Ouro” para o teatro inglês.

teatrais, entre os italianos, segue menos obtusa e, a exemplo de Espanha, busca legitimar um teatro que agrade ao seu próprio público. Entretanto, Guarini fia-se nos clássicos, especialmente Aristóteles. Já através de Benedetto Marcello (*O teatro à moda*, 1720), vemos a decadência do sistema teatral.

Em Portugal, não há grande documentação que verse diretamente o tema, mas podemos depreender por via indireta que a prática não era relevante socialmente. Nos autos do processo de Antônio José da Silva junto ao Santo Ofício não é sequer mencionada a sua atividade teatral. Entretanto, não é de se supor que ela seja desconhecida – especialmente se tivermos noção da quantidade de familiares e delatores de que o Tribunal da Inquisição dispunha em Lisboa nesta altura. Assim, se não desconhecida, ela só poderia ser irrelevante para ser ignorada. Ou seja, a atividade teatral portuguesa, e mais especificamente a lisboeta, no período, não era forte e influente, a favor ou contra o Estado e a organização social vigente, como em Espanha; tampouco, era artisticamente prestigiada, a ponto de preocupar os preceptistas do período, como na França. Se, assim como na Inglaterra, ela suscitava uma maior atenção quanto às questões morais – pela necessidade de passar pela censura inquisitorial –, também não era fonte de conflito e disputas, como em Londres. Talvez fosse, como na Itália, uma fonte de entretenimento bastante popularizada entre os diversos estratos sociais, cuja preocupação com forma e conteúdo não levava seus artífices às vias de fato.

## **A tragicomédia**

Seguindo as características tragicômicas referidas por Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia é uma “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia” e “se define pelos três critérios tragicômicos (personagem, ação, estilo)”.

Vimos que, desde Aristóteles, comédia e tragédia referem-se a duas visões de mundo, a cotidiana e a heroica. Cenicamente, elas distinguem-se tanto pela forma de representação quanto pelo conteúdo filosófico, moral e político tratado nos espetáculos. A tragicomédia, *grosso modo*, estabelece o diálogo entre estas duas visões de mundo. Embora falte o equilíbrio entre a importância dada aos temas cotidianos e heroicos – estes, protagonistas da ação dramática, aqueles, relegados ao plano secundário –, quanto mais se

prática a tragicomédia, mais intrinsecamente ligados e codependentes os temas se tornam na fábula das peças, como é possível observar, inclusive, nas óperas de Antônio José.

Lope de Vega, no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirime a questão da pureza de gênero ao associar a produção artística à natureza, que não é una, mas múltipla e vária:

O trágico e o cômico mezclados,  
e Terêncio com Sêneca, ainda que seja  
como outro Minotauro de Pasífae,  
terão grave uma parte, outra ridícula,  
que esta variedad deleita muito;  
bom exemplo nos dá a natureza,  
que por tal variedad tem beleza. (VEGA, [1609] 2006, v. 174-180).<sup>9</sup>

Esta postura, entretanto, se é mais contundente no tratado lopesco, de maneira alguma é surpreendente dentro do contexto espanhol. Já há muitos anos, especialmente com López Pinciano, no seu *Filosofía antigua poética* [Filosofia antiga poética] (1596)<sup>10</sup>, o retor equipara as catarses cômica e trágica:

A comédia é a imitação ativa feita para limpar o ânimo das paixões por meio do deleite e do riso. (PINCIANO III, 17 apud ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 76).<sup>11</sup>

A tragédia é feita para limpar as paixões da alma por meio da misericórdia e medo. (PINCIANO II, 307 apud ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 71).<sup>12</sup>

López Pinciano 'insere' uma das características estéticas e morais típicas da tragédia (a de limpar paixões) na comédia. (ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 17).<sup>13</sup>

De acordo com Marvin Carlson (1997), o crítico inglês Sir Philip Sidney, o maior preceptista do período e autor de *Uma apologia à poesia* (*An apology for poetry*, 1585), aceita a

---

<sup>9</sup> No original: "Lo trágico y lo cómico mezclados, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza."

<sup>10</sup> LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophia antigua poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, medico cesareo**: dirigida al Conde Ihoanes Keuehiler de Aichelberg. Madrid: Thomas Iunti, 1596. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg/>>.

<sup>11</sup> No original: "Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa."

<sup>12</sup> No original: "Tragedia es [...] hecha para la limpiar las pasiones del alma por medio de misericordia y miedo."

<sup>13</sup> No original: "[López Pinciano] 'injerta' una de las características estéticas y morales típicas de la tragedia (la de limpiar las pasiones) en la comedia."

mistura de elementos cômicos e trágicos quando a peça exige, mas condena o excesso de utilização destes recursos nos textos de dramaturgos ingleses. Tal ideia é corroborada por Samuel Johnson, em 1765, no prefácio da sua edição das obras de Shakespeare:

Abordando mais superficialmente a comédia, [Sidney] faz distinção entre o deleite, que 'é uma alegria presente ou permanente', e o riso, que 'é apenas um prurido sarcástico'. Os dois podem, e devem, combinar-se na comédia, mas a verdadeira finalidade tem que ser a instrução agradável. (CARLSON, 1997, p. 79).

A tragédia não era, naquele tempo, um poema de maior dignidade geral ou elevação que a comédia; ela requeria apenas uma conclusão calamitosa, com a qual o senso comum do período se satisfazia, seja qual for o prazer momentâneo proporcionado no seu progresso. (JOHNSON apud DILLON, 2007, p. 10).<sup>14</sup>

Mas além desses absurdos grosseiros, como todas as peças [do teatro inglês do período] não são estritamente tragédias ou estritamente comédias, misturando reis e bobos, *não porque o assunto é tão importante*, mas porque obriga o bobo a entrar de cabeça na parte dos assuntos da realeza, sem decência ou discrição, e tampouco admiração, comiseração ou uma certa esportiva, para obtenção do hibridismo da tragi-comédia. (SIDNEY apud DILLON, 2007, p. 16, [grifo nosso]).<sup>15</sup>

Assim, portanto, o próprio Sir Philip Sidney, no século XVI, utiliza o termo “tragicomédia”, reconhecendo-a como gênero híbrido mesclado entre a tragédia e a comédia, legítimo enquanto for necessário para o desenvolvimento da peça. Seu pensamento é relativamente próximo ao dos autores espanhóis, pois não rebaixa o gênero tragicômico. No entanto, para as preceptivas espanholas, podemos perceber uma maior flexibilidade nas possibilidades de utilização da tragicomédia, uma vez que a intenção primeira é *agradar* ao público, antes mesmo de *instruí-lo*.

Diferentemente, na Itália, Guarini não fala, no seu *Compêndio*, em nenhum momento acerca do *docere* como finalidade tragicômica, mantendo sua argumentação incidida sobre

---

<sup>14</sup> No original: “Tragedy was not in those times a poem of more general dignity or elevation than comedy; it required only a calamitous conclusion, with which the common criticism of that age was satisfied, whatever lighter pleasure it afforded in its progress”.

<sup>15</sup> No original: “But besides these gross absurdities, how all their plays [do teatro inglês do período] be neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, *not because the matter so carrieth it*, but thrust in the clown by head and shoulders, to play a part in majestic matters, with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained”

o *delectare* do público.<sup>16</sup> O preceptista e poeta defende a divisão entre comédia e tragédia, estabelecendo finalidades<sup>17</sup> e elementos exclusivos de cada um dos gêneros:

E começando da Comédia, o seu fim instrumental é *imitar aquelas ações dos homens privados*, que com o efeito deles movem o riso [...]; parece-me que outro fim [arquitetônico] não possa ter que o de *purgar os ânimos das paixões ocasionadas em nós pelos trabalhos não só privados mas públicos*. [...] Por isso não se introduzem nela senão pessoas privadas, com defeitos dignos de risada, gracejos, jogos, intrigas de pouco peso, de curto tempo e de resultado engraçadíssimo. (GUARINI, 2013, p. 45-46, grifo nosso)

Mas a Tragédia, pelo contrário, reclama o ânimo relaxado e vagante; donde ela tem fins de longe muito diversos [...] Um é a *imitação de qualquer caso horrível e compassível*, e este é o instrumental; e o outro é a *purgação do terror e da compaixão*, que é o arquitetônico. (GUARINI, 2013, p. 46, grifo nosso)

Entretanto, como já dito, Guarini assume uma “filiação aristotélica da tragicomédia” (MÍSSIO, 2013, p. 16), legitimando-a de acordo com os preceitos clássicos, com finalidades específicas de um novo gênero, composto de partes trágicas e partes cômicas, impossível no tempo de Aristóteles, mas imprescindível para o público atual:

[A tragicomédia] tem dois fins, o instrumental, que é forma resultante da imitação de coisas Trágicas e Cômicas misturadas juntamente, e o arquitetônico, que quer purgar as almas do mau afeto da melancolia. [...] Qual é o fim da poesia tragicômica, diria que fosse imitar com aparato cênico uma ação fingida e mista de todas aquelas partes Trágicas e Cômicas que verossimilmente, e com decoro, possam estar juntas corrigidas sob uma única forma dramática, com o fim de purgar com o deleite a triste dos ouvintes. (GUARINI, 2013, p. 53; 57)

A mistura tragicômica, assim como em Lope, está vinculada à natureza, uma vez que Guarini (2013, p. 37) “nega certamente que seja contrária à natureza e à arte poética em geral que em uma só estória se introduzam pessoas grandes e não grandes”. Também a mistura não precisa ser equilibrada, uma vez que não é um gênero que visa pertencer ao cômico e ao trágico, mas, numa relação verossímil com a natureza, ser outro gênero.

<sup>16</sup> “E realmente se as públicas representações são feitas para os ouvintes, é certamente necessário que, segundo a variedade dos costumes e dos tempos, mudem-se igualmente os poemas”. (GUARINI, 2013, p. 56).

<sup>17</sup> “[...] cada arte tem um fim seu ao qual vise obrando [fim instrumental]; e se tem dois, um diz respeito ao outro por modo que um só sempre convém que seja o principal pretendido por ela. [...] Um fim por razão do qual, obrando, o artífice introduz na matéria, que tem pela mão, aquela forma que é fim da obra [fim instrumental]; o outro [fim arquitetônico] por bem e uso do qual, a coisa que quer conduzir ao fim venha obrada.” (GUARINI, 2013, p. 45)

E tal como nos mistos naturais, ainda que neles se encontrem todos os quatro elementos depurados, como se disse, resta porém em cada um deles uma particular qualidade, predominante deste ou daquele, que supera as outras e para o qual mais pende quanto mais símile é. Assim no misto de que falamos, ainda que as partes dele sejam todas Trágicas e Cômicas, não é por isso que a estória não possa ter mais de uma qualidade que da outra, segundo o que mais agrada a quem a compõe. (GUARINI, 2013, p. 57)

Na França, o filósofo Nicolas Boileau-Despréaux, à maneira aristotélica,<sup>18</sup> compilou o entendimento do que seria a tragédia e a comédia na sua obra, *A arte poética*:

É necessário que, de cem maneiras, ele se dobre para agradar; que ora se eleve e ora se abaixe; que seja, por toda a parte, fértil em nobres sentimentos; que seja natural, sólido, agradável, profundo; que nos desperte, sem cessar, com rasgos surpreendentes; que corra, nos seus versos, de maravilha em maravilha; e que tudo o que diz – de fácil retenção – deixe em nós uma longa lembrança de sua obra. Assim age, anda e se desenvolve a tragédia. (BOILEAU, 2012, p. 45-46)

Seus atores devem brincar nobremente; que o nó bem formado da comédia se desate com naturalidade; que a ação, indo para onde a razão a guia, jamais se perca numa cena inútil; que seu estilo humilde e doce se eleve oportunamente; que suas palavras sempre ricas em expressões felizes, sejam repletas de paixões finamente manejadas, e as cenas sempre ligadas umas às outras. Abstenham-se de divertir às custas do bom senso: não se deixe jamais afastar-se da natureza. (BOILEAU, 2012, p. 53)

Entretanto, a preceptiva tragicômica francesa, ou a crítica francesa à tragicomédia, segue direção completamente oposta às até agora expostas. Ela detém-se nos métodos de escrita e apropriação dos clássicos e instaura uma grande discussão entre os “antigos” e os “modernos”, chamada genericamente de *la querelle du Cid*.<sup>19</sup> A discussão mais conceitual afasta os argumentos da recepção do público e centram-no no aproveitamento mais livre ou mais hermético das preceptivas clássicas, como percebemos nos excertos abaixo:

---

<sup>18</sup> À maneira aristotélica porque Boileau, “longe de ser um orientador para a elaboração das grandes obras de seu tempo – Molière na comédia, e Racine na tragédia já haviam criado suas obras-primas, quando da publicação de *A Arte Poética* (1674) – é, sim, um definidor da doutrina chamada clássica.” (BERRETTINI, 2012, p. 7).

<sup>19</sup> Em Portugal, há uma discussão semelhante, entre o Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro e um anônimo. O Marquês escreve a *Crítica à famosa tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli [sic] e reparos feitos à ela* (1747), havendo posteriormente as *Notas à crítica que o Marquês de Valença fez à tragédia do Cid composta por Pedro Corneille* (s. a.), de autoria anônima, seguidas de uma *Resposta do Marquês de Valença D. Francisco de Portugal e Castro aos reparos de um anônimo à crítica, que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid* (1748). Ainda nesta temática, publica D. Francisco de Portugal e Castro o *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* em 1739.

Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. (BOILEAU, 2012, p. 55)

O teatro inglês [e espanhol] nunca foi alvo de críticas ou da repressão de uma organização literária com o poder da Academia Francesa, ou jamais foi seriamente influenciado por uma rígida (e imprecisa) interpretação das regras clássicas, como aquelas representadas pelo conceito das três unidades. (HIRST, 1984, p. 49)<sup>20</sup>

Assim, a tragicomédia francesa organiza-se em torno das personagens elevadas, ação séria que termina em final feliz, presença esparsa do tom ligeiro e tema romanesco, portanto bem distinto dos modelos de escrita de Antônio José da Silva.

Pavis (2008, p. 420) diz que a ação tragicômica pode ser “séria e até mesmo dramática, [mas] não desemboca numa catástrofe e o herói não perece”, embora esta premissa não se aplique às personagens secundárias.

O final feliz é tão importante para o apaziguamento geral do público e do próprio enredo que é tido, especialmente na França, como a chave do que vem a ser uma tragicomédia: “A tragicomédia não é, apesar de seu nome, uma mistura de tragédia e comédia. Ela é uma tragédia que termina bem”<sup>21</sup> (LAGARDE; MICHARD, 1963, p. 92 apud BABY, 2001, p. 16). Assim também na Itália, em que todas as personagens devem ter finais apaziguadores, embora a felicidade só seja alcançada por poucos.<sup>22</sup> O drama elisabetano, mais interessado nas questões morais, não toca diretamente neste ponto, embora, via de regra, as tragicomédias inglesas terminem bem, ou numa aparente felicidade.

---

<sup>20</sup> No original: “English [and Spanish] theatre has never been subject to the criticisms and repression of a literary organization with the power of the French Académie, nor has it ever been seriously influenced by such a rigid (and inaccurate) interpretation of classical rules as that represented by the concept of the three unities”.

<sup>21</sup> No original: “La tragi-comédie n’est pas, malgré son nom, un mélange de tragédie et de comédie. C’est une tragédie qui finit bien.”

<sup>22</sup> “E porque ao fim Tragicômico era incompatível que Corisca [personagem do *Pastor fiel*] fosse infeliz, igualmente se veria a cair na dupla constituição do resultado bom aos bons, e mau aos maus, por nós anteriormente refutada; e de outro lado, não sendo conveniente, tal como coisa de mau exemplo, que uma péssima mulher tivesse alegre fortuna; foi bom o temperamento tomado que, com o arrepender-se do seu pecado, proviesse ao escândalo, e com o receber perdão das pessoas ofendidas, restasse alegre; a qual coisa por quem é culpado e dolente do seu pecado, em lugar de feliz fortuna, se deve aceitar.” (GUARINI, 2013, p. 96).

Esta felicidade “aparente” em geral se dá através das festas de casamento<sup>23</sup> celebradas ao final da encenação, e que representam uma solução apaziguadora para os conflitos. Por vezes, os casamentos são estabelecidos por *deus ex machina*, ou seja, por uma imposição do gênero ou do dramaturgo, expressa através da voz de um ser superior, nomeadamente um deus, um rei ou, menos frequente, um pai ou ancião.

Este *golpe de teatro*,<sup>24</sup> entretanto, nem sempre apaga o tom funesto empregado em todo o desenrolar da ação da peça nas óperas de Antônio José. Especialmente quando se considera que a tragicomédia seja uma “tragédia com final feliz”, o sentido do trágico de toda uma representação não pode ser apagado com uma simples peripécia ao final. O sentimento trágico experimentado pelo espectador/leitor permanece.

Na tragicomédia espanhola, o cômico, do qual o final feliz é um elemento constituinte, tem tanto peso quanto o trágico. O *gracioso* é outro elemento constituinte do cômico na dramaturgia espanhola, também presente em Antônio José. Esta personagem-tipo está usualmente a serviço do protagonista, o *galán*, representante do trágico. Opostos, *galán* e *gracioso* também são complementares, pois sem eles não se comporia o desenrolar tragicômico das peças espanholas e portuguesas.

O *gracioso* é correspondente a outros tipos, proveniente do teatro ibérico de tempos anteriores. Este “ancestral” do *gracioso*, chamado *pastor-bobo* por Brotherton (1975), vai repercutir especialmente no teatro elisabetano e jacobino, como pode ser visto em diversas peças shakespearianas, como o rústico e o pastor de *Conto de Inverno*, o bobo de *Rei Lear*, o porteiro de *Macbeth*, os coveiros de *Hamlet*, os criados de *A megera domada* e *A comédia dos erros*, para ficarmos apenas em alguns exemplos. Estas personagens, sem sombra de dúvida, secundárias, são as responsáveis pelos “momentos leves” das peças.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Denis de Rougemont (2003, p. 20) considera o casamento como algo grave e que sustenta a sociedade. Assim, ele serviria também para afirmar o restabelecimento da ordem social, pois a mescla de gêneros não altera a organização social vigente.

<sup>24</sup> “Ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. [...] Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa (*deus ex machina*)”. (PAVIS, 2008, p. 187).

<sup>25</sup> Não só estas, mas diversas outras personagens, ao longo de praticamente todas as peças shakespearianas, lançam mão de algum recurso cômico no desenrolar da trama, quer seja o disfarce, o travestimento, os quiproquós, as perseguições amorosas, os enganos e inúmeros outros, que podem passar despercebidos num enredo trágico como *Othelo* ou *O mercador de Veneza*, mas definitivamente estão lá. Veja-se o exemplo do desencontro das cartas, em *Romeu e Julieta*, do jogo com o lenço, em *Othelo*, e a mania de Shylock, em *O mercador de Veneza* (especialmente no Ato III, cena I). Estes são alguns exemplos de recursos cômicos usados por Shakespeare para ampliar o *pathos* trágico das suas peças.

Muito similares às personagens de Molière das primeiras peças (*O ciúme de Barbouille*, *O médico à força*), estes tipos cômicos remetem diretamente aos Autos do teatro Medieval, em que atuavam como instaurador de uma situação dramática. Já na Introdução de seu livro, Brotherton apresenta as características deste tipo no teatro espanhol:

Sua rusticidade e loucura [...] seu uso da fala rústica convencional, o *sayagués*, que pode ser considerado como sua identificação característica. Ele é também diferenciado dos tipos pastoris mais seriamente concebido, com quem ele entra em contato ocasionalmente, por seu nome, que tende a ser humilde e, às vezes, cômico. Há vários outros atributos associados a este caráter: preguiça, gula, ignorância, superstição, grosseria, obscenidade e indiferença. Todos os *pastores-bobos* revelam algumas dessas características; poucos as possuem todas. [...] O pastor-bobo não foi fixado, não veio de fontes definíveis. Ele resulta da síntese artística de várias tradições literárias e dramáticas prévias e se torna identificável não através da genealogia, mas por sua consistente adoção daquelas poucas características externas previamente mencionadas (Brotherton, 1975, p. 9-11).<sup>26</sup>

Percebemos nos rústicos shakespearianos as mesmas características, o que denotaria uma possível relação entre o teatro inglês e espanhol – e português, por associação – no período. Embora aventar tal possibilidade seja um tanto quanto redundante, importante se faz compreender que a forma de escrita não está diretamente associada ao seu conteúdo.

Entretanto, a situação política e econômica de Inglaterra e Espanha é muito diferente naquele momento histórico. Tanto que, se o pastor-bobo sofre, na maioria das vezes, uma iluminação com a revelação dos Mistérios, o rústico shakespeariano continua parvo, como também os bobos de Gil Vicente, a exemplo do Parvo do *Auto da Barca do Inferno*. Percebemos, a partir desta curta explanação, que o cômico elisabetano, especialmente aquele expresso em Shakespeare, tem relações com o cômico ibérico, embora não com a sua evolução na figura do *gracioso*.

Para Pavis (2008, p. 420), é justamente a presença de personagens que pertençam às camadas populares e aristocráticas ou divinas que caracteriza a ruptura da fronteira entre

<sup>26</sup> No original: "His rusticity and his foolishness [...] his use of the conventional rustic jargon, *sayagués*, which might be considered as his identifying characteristic. He is also differentiated from the more seriously conceived pastoral types, with whom he comes into contact occasionally, by his name, which tends to be humble and, at times, comic. There are various other attributes associated with the character: laziness, greed, ignorance, superstitiousness, boorishness, obscenity and indifference. All *Pastores-Bobos* reveal certain of these traits; few possess them all. [...] The Pastor-Bobo has no fixed, definable sources. He results from the artistic synthesis of various previous literary and dramatic traditions and becomes identifiable not through his genealogy but through his consistent adoption of those few external characteristics previously mentioned".

tragédia e comédia no tragicômico. Portanto, ele não é feito só de *graciosos* e suas companheiras e amantes, mas também do lado elevado, representado pelo *galán* e sua parceira, a *dama*.

Geralmente, as tragicomédias contam a história dos percalços para a concretização dos amores entre a *dama* e o *galán*, que serão os protagonistas. Em torno desta trama principal, circularão as intrigas secundárias, os amores dos criados ou as investidas dos antagonistas. O *galán*, portanto, pode ser equiparado, em níveis de importância e constituição característica, aos heróis dos textos clássicos. Convertidos em *galanes*, estes heróis ainda são ungidos e portadores das sete virtudes – castidade, generosidade, temperança, diligência, paciência, caridade e humildade –, pois são tementes a Deus.

Assim, também, o inglês John Fletcher, no texto “Ao leitor”, prefácio da peça *The faithful shepherdess* (1608), chamada de “*pastoral tragi-comedy*”, refere-se ao tragicômico:

Uma tragicomédia não é assim chamada em respeito à alegria ou mortes que apresente, mas em respeito à necessidade de mortes, que seja suficiente para não causar a tragédia, ainda que chegue perto disso, e que seja suficiente para não causar a comédia, a qual precisa ser a representação de pessoas familiares, com o tipo de problema em que a vida não é questionada; de modo que um deus seja tão lícito neste texto como seria em uma tragédia, bem como as pessoas comuns, em uma comédia. (FLETCHER, 1897, p. 7)<sup>27</sup>

Para o dramaturgo elisabetano, conforme deixa transparecer o excerto, o tragicômico refere-se justamente pela caracterização das personagens enquanto deuses e povo (*mean people*). Esta posição é diferente, mas não excludente, daquela que caracteriza tragédia e comédia como acontecimentos heroicos ou cotidianos.

Guarini também distingue os protagonistas do enredo principal da tragicomédia, daqueles que constituem os “episódios enxertados”. Embora inexoravelmente ligados no que concerne à necessidade dramática, como supracitado, o italiano atribui uma maior elevação de caráter aos protagonistas centrais.

---

<sup>27</sup> No original: “A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy”.

Quanto ao estilo, segundo Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia “conhece ‘altos e baixos’: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia”. Dos textos de Antônio José, Furter (1964, p. 66) afirma que:

É porque a oposição heróis-domésticos, que corresponde à divisão entre a aristocracia e a burguesia, não é tão apartada que a linguagem truculenta dos criados nos deixa por vezes supor. Os domésticos muitas vezes sabem ‘gongorizar’ melhor que seus senhores. O cômico não é provocado por suas próprias piadas, mas provém de sua falta de jeito e surge às suas custas, quando são desmascarados, seja por uma personagem, em geral feminina, seja pelo riso do espectador. Não é o criado doméstico que ri do seu senhor, é o espectador que se diverte.<sup>28</sup>

O estilo, “modo como se adequa [*sic*] a expressão ao pensamento, modo de escrever” (CEIA, s.d.), sugere que cada tipo de personagem deve apresentar linguagem adequada à sua condição, para manutenção da verossimilhança na narrativa teatral. Já Horácio (2005, p. 58) trata da questão assim:

Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões.  
Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos.

No Século de Ouro espanhol, é difundido um dialeto teatral próprio das personagens rústicas e dos *graciosos*, o *sayagués*. Com o intuito de diferenciar a linguagem da gente simples e dos eruditos e cultos, o *sayagués* também funciona como recurso cômico, inclusive ao parodiar o estilo elevado das personagens nobres, como afirma Lope de Vega:

E escrevo pela arte que inventaram  
os que o vulgar aplauso pretenderam  
porque, como quem paga é o vulgo, é justo

---

<sup>28</sup> No original: “Est pourquoi l’opposition héros-domestiques, qui correspondrait à la coupure entre l’aristocratie et la bourgeoisie, n’est pas aussi tranchée que le langage truculent des valets le laisserait parfois supposer. Les domestiques savent souvent mieux ‘gongoriser’ que leurs maîtres. Le comique n’est pas provoqué par leurs propres plaisanteries, mais il provient de leur maladresse et il surgit à leurs dépens, lorsqu’ils sont démasqués soit par un personnage, en général féminin, soit par le rire du spectateur. Ce n’est pas le domestique qui rit de son maître, c’est le spectateur qui s’en amuse”.

falar-lhe em néscio para lhe dar gosto. (VEGA, [1609] 2006, v. 45-48)<sup>29</sup>

Como já dito, os pátios de comédias são espaços que recebem públicos muito diversificados e as peças neles apresentadas estão sujeitas a leituras muito assimétricas, tanto pela forma de enunciação quanto pela recepção do texto. Assim, o criado fala ao néscio, traduzindo e parodiando o que as personagens nobres falam, mas que só os discretos entendem – lembrando que as categorias de néscio e discreto são categorias intelectuais, independentes da posição social do indivíduo.

No que tange à questão do gosto, e espelhando o pensamento vigente na Península Ibérica no período, D. Francisco Manuel de Melo (1959, p. 122) tece o seguinte comentário, expondo a efemeridade da arte:

Os gostos variam com os tempos, a cuja variedade os lisonjeiros quiseram hipotecar a formosura da natureza, como se não fosse o mais civil e cruel de seus costumes desfazer umas cousas para fazer outras. Contudo, impossível é lograr uma estimação eterna, por onde aquele que por maior tempo possuiu honra da fama não tem de que queixar-se de a não ver perdurável.

A irregularidade é característica marcante da tragicomédia francesa. Se também pode ser percebida nos textos espanhóis, portugueses e ingleses, este elemento é de pouca importância na discussão das preceptivas destes países. Pela forma de condução da discussão na França, entretanto, ele se torna a pedra de toque da teoria tragicômica: “O consenso do discurso crítico se faz, portanto, sobre a irregularidade. Corolário da *inventio* romanesca, a *dispositio* irregular aparece como constitutiva da tragicomédia, que é considerada como tragédia, como comédia ou como mistura”<sup>30</sup> (BABY, 2001, p. 19).

Na Itália, a discussão acerca da tragicomédia gira em torno da sua legitimação enquanto gênero novo, diferente de tragédia e comédia, embora similar a ela por pertencerem ambos à esfera do que é Dramático. O nascimento da tragicomédia, portanto, pode ser atribuído à mudança dos tempos, do público, da própria estrutura social e dos recursos teatrais disponíveis (GALLARATI, 1984). O próprio Guarini (2013, p. 86) assume

<sup>29</sup> No original: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.

<sup>30</sup> No original: “Le consensus du discours critique se fait pourtant sur l’irrégularité. Corollaire de l’*inventio* romanesque, la *dispositio* irrégulière apparaît constitutive de la tragi-comédie, qu’elle soit considérée comme tragédie, comme comédie, ou comme mélange”.

que a tragédia é “espetáculo hoje em dia a todos não deleitável, e muito menos necessário”.

Também pode-se perceber, na preceptiva italiana, profundo interesse na cena e na transposição do texto à cena. Desde os *Quatro diálogos em matéria de representação teatral* (1565), de Leone De’Sommi, há a reflexão acerca do fazer teatral, que, segundo Guinsburg (1989, p. 39-41), “contém um entendimento de teatro e uma proposta para a sua estética que só a revolução cênica, a partir de fins do século XIX, poderá explorar em profundidade”. Passando pelo já citado Guarini (1601), que sistematiza a poesia tragicômica a partir de respostas às críticas ao seu *Il pastor fido* (1580); até chegar a Marcello (1720), para o qual o fazer teatral perdeu toda a sua poética, sendo subjugado pelas demandas de artistas e fazedores em nada conhecedores da arte teatral.<sup>31</sup>

Já na Inglaterra, o *decorum* e a ênfase nas lições morais, como exemplo de virtude a emular ou de vício a prevenir, constitui o cerne das leituras dos ingleses desta época. Por exemplo, a história de Romeu e Julieta pode ser contada para descrever como um amor jovem e insano pode levar a consequências terríveis. Os puritanos ingleses, autores dos maiores textos teóricos sobre a arte dramática do período seu coetâneo, defendem a moral contra o teatro praticado à época. Ao que consta, a “gente de teatro”, nomeadamente os dramaturgos, não deixaram muitos escritos teóricos acerca de sua arte (CARLSON, 1997).

Para Sir Philip Sidney, a poesia tem uma função moral muito clara, servindo para ensinar e deleitar o público, nesta ordem de importância, concedendo à tragédia um primado inédito no contexto inglês. Ainda neste tópico, Dillon (2007, p. 12) afirma que tanto Sidney quanto Sir John Harington, outro pensador do período e autor de *Apology for Ariosto* [Apologia a Ariosto] (1591), “dividem com seus contemporâneos uma preocupação predominante sobre a capacidade da tragédia em prover ensinamento moral”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Marcello (2009) critica poetas: “E para satisfazer aos espectadores, bastará que estes ouçam algum nome histórico proferido pelos atores. Tudo o mais será uma invenção a arbítrio, advertindo, porém, sobretudo, que os versos sejam, pouco mais ou menos, mil e duzentos, entrando neste número as árias.” (p. 18); compositores: “no mais, pode o compositor moderno dizer que ele compõe coisas de pouco estudo e com muitos erros por satisfazer o povo, condenando por este modo o gosto dos ouvintes, que verdadeiramente se agrada do que não presta por não achar coisa melhor.” (p. 24-25); músicos: “não devendo o músico moderno compreender o sentido das palavras, não deve também acompanhá-las com as ações. Quando se recolher, fará sempre cortesia à primeira dama ou para o camarote dos músicos, seus companheiros.” (p. 30), e todas as outras classes artísticas do fazer operístico.

<sup>32</sup> No original: “share with their contemporaries an overriding concern with the capacity of tragedy to provide moral teaching”.

Portanto, se os teóricos ingleses criticam a utilização que os dramaturgos fazem do estilo tragicômico, tal crítica não reverbera no apelo popular que Shakespeare, especialmente, tem com os espectadores de teatro londrinos. Também em Espanha, autores de vertentes mais classicistas não puderam com a pujança lopesca e calderoniana.

## Últimas palavras

Podemos considerar que a prática dramática elisabetana e jacobina estabelece paralelos gerais muito claros com as preceptivas de escrita dramática espanhola. Entretanto, há uma grande diferença entre a preceptiva espanhola e a inglesa, no que toca ao sentido moralizante do teatro. Já a prática francesa distancia-se da escrita espanhola, mesmo Corneille tomando motes castelhanos para suas peças, como é o caso do *El Cid* (1637). Enquanto isso, na Itália, as personagens populares, exploradas à exaustão pela *Commedia dell'Arte*, nos textos escritos dão lugar ao *locus amenus* pastoral, em que a mistura tragicômica diz respeito à forma do poema, e não à classe social das personagens.

A tragicomédia, portanto, impõe-se no cenário teatral seiscentista, dialogando e alterando os paradigmas de literatura dramática que vigoravam até o momento, impulsionada pela efervescência de uma nova realidade cultural. O teatro nunca mais terá tanta contundência na vida social quanto nesta época e a tragicomédia, com as luzes iluministas, passará novamente a ser considerada uma “pérola mal formada e irregular”.

## Referências

BABY, Hélène. **La tragi-comédie**: de Corneille à Quinault. Paris: Klincksieck, 2001.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética** [1674]. Tradução e introdução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-América. Vol. 4: Os Arcades, 1909.

BROTHERTON, John. **The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish theatre**: before the time of Lope de Vega. London: Tamesis Books, 1975.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CEIA, Carlos: s.v. "Estilo". In: \_\_\_\_\_ (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

DILLON, Janette. Shakespeare's tragicomedies. In: GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley (Ed.). **The New Cambridge Companion to Shakespeare**. Cambridge: Univ. Press, 2007.

ESCRIBANO, Federico Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática española**. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

FLETCHER, John. To the reader. In: \_\_\_\_\_. **The faithful shepherdess** [1608]. London: J.M. Dent, 1897. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/faithfulshepher00fletgoog>>. Acesso em: 05 Jun. 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **História e crítica literária hoje**: notas sobre a história e crítica literária hoje [online], 2012. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/09/historia-e-critica-literaria-hoje.html>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

FURTER, Pierre. La structure de l'univers dramatique d'A. J. da Silva, 'o Judeu'. **Bulletin des Etudes Portugais**, n. s., n. 25, p. 51-75, 1964.

GALLARATI, Paolo. **Musica e maschera**: il libretto italiano del Settecento. Torino: EDT, 1984.

GUARINI, Giovanni Battista. **Compêndio da poesia tragicômica** [1601]. Apresentação, tradução e notas de Edmir Míssio. São Paulo: Annablume, 2013.

GUINSBURG, Jaco. **Leone de'Sommi**: um judeu no teatro da Renascença italiana. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HIRST, David L. **Tragicomedy**. London/New York: Methuen, 1984.

MARCELLO, Benedetto. **O teatro à moda**: tradução portuguesa do século XVIII [1720]. Edição de José Camões e Filipa Freitas. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2009.

MELO, Francisco Manuel de. **Hospital das Letras** [1657]. Lisboa: Sá da Costa, 1959.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente** [1972]. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. **Aletria**, n. especial, p. 251-264, 2009.

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias** [1609]. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

Submetido em: 18 abr. 2018

Aprovado em: 22 out. 2018