

**UFRRJ**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**Figurações de *Valimento* em *Cómo ha de ser el Privado***

**Karenina do Nascimento Rodrigues**

**2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FIGURAÇÕES DE *VALIMENTO* EM *CÓMO HA DE SER EL PRIVADO***

**KARENINA DO NASCIMENTO RODRIGUES**

*Sob a Orientação do Professor*  
**Ricardo de Oliveira**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em Relações de Poder e Cultura

Seropédica, RJ  
Novembro de 2015

809.2

R696f

T

Rodrigues, Karenina do Nascimento, 1987-  
Figurações de *Valimento* em *Cómo ha de ser el privado* / Karenina do Nascimento Rodrigues - 2015.  
84 f.

Orientador: Ricardo de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em História.

Bibliografia: f. 73-84.

1. Teatro (Literatura) - História e crítica - Teses. 2. Teatro - História - Séc. XVI - Teses. 3. Teatro - História - Séc. XVII - Teses. 4. História - Teses. I. Oliveira, Ricardo de, 1970-. II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em História. III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E  
DOUTORADO**

*“Figurações de Valimento em Cómo Há de Ser El Privado”,*

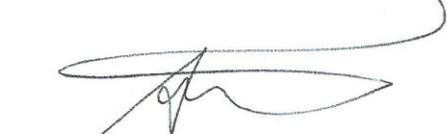
**KARENINA DO NASCIMENTO RODRIGUES**

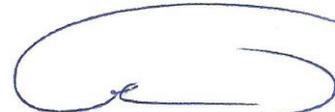
Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 26/11/2015

Banca Examinadora:

  
**Professor Doutor RICARDO DE OLIVEIRA**  
Orientador e Presidente da Banca, UFRJ

  
**Professor Doutor ALEXANDER MARTINS VIANNA**  
Membro Interno, UFRJ

  
**Professor Doutor FELIPE CHARBEL TEIXEIRA**  
Membro Externo, UFRJ

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao professor Dr. Alexander Martins Vianna, sem o qual este trabalho não teria tomado a forma que tomou. Agradeço a oportunidade de coorientação, a atenção, a generosidade e a solidariedade dadas em todos os momentos da pesquisa. Agradeço igualmente ao professor Dr. Ricardo de Oliveira pela sua orientação desde o período de Iniciação Científica na graduação, pelo seu incentivo e pela liberdade que me deu de mudar os rumos da pesquisa. Agradeço à professora Dr<sup>a</sup>. Maria da Glória de Oliveira pelas suas aulas inspiradoras, pelas caronas, pelas suas sugestões de leitura e pelas sugestões de interlocução acadêmica.

Agradeço aos professores que aceitaram fazer parte da banca examinadora e aos professores doutores Luciana Mendes Gandelman e Henrique Buarque de Gusmão pelas críticas e sugestões durante o exame de qualificação. Agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ por ter me dado a oportunidade de desenvolver este trabalho.

Agradeço aos meus pais por sempre incentivarem meus estudos e aos amigos por estarem sempre na torcida.

## RESUMO

RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Figurações de Valimento em *Cómo ha de ser el privado***. 2015. 84 p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2015.

O objetivo central deste trabalho é analisar a figuração de *valido* presente na peça teatral cortesã *Cómo ha de ser el privado*. Para tanto, partindo da Estética da Recepção de Jaus, foi considerada a *intenção enquanto efeito do discurso* na obra, ponderando o horizonte de expectativas e o modelo de leitor/audiência nela contidos, diferentemente, portanto, de seguir a tendência de viés romântico de focalizar a intenção da obra num suposto indivíduo ‘Quevedo’, ou seja, evitou-se concentrar numa noção individualizada oitocentista de sujeito-autor os sentidos possíveis de legibilidade para a peça. Acreditamos que a leitura romântico-liberal feita até então sobre a peça compromete a sua legibilidade epocal, recaindo em leituras anacrônicas. A partir dos elementos da forma genético-trópica ou retórico-poética da peça, construiu-se um entendimento acerca do sentido e da função específica do tema do *valimento* na peça, a qual entendemos como formada por *poesias cênicas dialogais* que dramatizam os mesmos horizontes de expectativas contidos no gênero renascentista *Espelho de Magistrado*, a exemplo do intertexto possível com o modelo de Baldassare Castiglione em *O Cortesão*.

**Palavras-chave:** Estética da Recepção, Quevedo, Valimento.

## ABSTRACT

RODRIGUES, Karenina do Nascimento. *Valimento Figurations in *Cómo ha de ser el privado**. 2015. 84 p. Dissertation (Master in History). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2015.

The main aim of this work is to analyze the figuration of *valido* in the 17<sup>th</sup> Century Spanish court play *Cómo ha de ser el privado*. At first, considering the Jauss' approach of Aesthetics of Reception, it was considered the proper intention of the play's poetical speeches, situating their potential meanings as something mediated by the rhetorical and poetical devices of Early Modern European literary genres. Therefore, it is not a matter of this work speculating about the intentions of 'Quevedo' as an individual or psychological author. We have thought that the romantic-liberal readings on the play have harmed its proper epochal meanings, creating anachronistic perceptions. Then, from the play's structural tropics, or from its rhetorical-poetical forms and motives, and also considering its contextual functions as dramatic genre proper to solace of Spanish court and its King, we have analyzed the function of *valimento* as main play's theme. We have build the comprehension that the play is formed by scenic poetical dialogues that dramatize the *valido* as an ideal king's chief counselor conforming to the current expectations shaped in the renaissance genre *Mirror for Magistrates*, such as Castiglione's *The Book of the Courtier*.

**Key words:** Aesthetics of Reception, Quevedo, Valimento.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: OS DESAFIOS E AS PREMISSAS DA PESQUISA.....</b>	<b>6</b>
1.1 Autoria, Decoro Social e Flutuações do Texto Teatral nos séculos XVI e XVII.....	6
1.2 O Desafio Metodológico da Estética da Recepção.....	13
1.3 Abordagens sobre <i>Cómo ha de ser el privado</i> .....	18
<b>CAPÍTULO II: LINHAGEM EDITORIAL E A INTERFERÊNCIA DOS MODELOS CRÍTICOS ANTICLÁSSICOS DE RECEPÇÃO.....</b>	<b>22</b>
2.1 Do Manuscrito às Primeiras Formas Impressas.....	22
2.2 Alguns Parâmetros de Recepção da Crítica Literária.....	24
2.3 Materialidade e Limites da Edição de Fonte desta Pesquisa.....	31
2.3.1 Sobre <i>Prosa Festiva Completa</i> .....	31
2.3.2 Sobre <i>Poesía Original Completa</i> .....	34
2.3.3 Sobre <i>Teatro Completo</i> .....	37
<b>CAPÍTULO III: <i>CÓMO HA DE SER EL PRIVADO</i>, OU A PEÇA TEATRAL COMO <i>ESPELHO DE MAGISTRADO</i>.....</b>	<b>43</b>
3.1 <i>Espelho de Magistrado</i> , Modelo de Audiência e Decoro Poético na Peça.....	46
3.2 Como hão de ser o rei, a corte e o valido.....	58
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>73</b>

## INTRODUÇÃO

O percurso desta pesquisa foi marcado por reviravoltas que desembocaram no distanciamento tanto da minha proposta inicial de projeto quanto da minha formação acadêmica em geral. Formei-me na graduação de História na UFRRJ em 2010, numa época em que os poucos professores de História que existiam no ICHS/UFRRJ conseguiam manter o curso com percalços inexistentes em cursos mais antigos no Rio de Janeiro. Uma das consequências disso foi a restrição às possibilidades de temas e metodologias de pesquisa durante a graduação de História na UFRRJ.

Contudo, quando entrei no curso de História da UFRRJ, sempre quis trabalhar com obras literárias. Por isso, arriscava-me fazer trabalhos relacionados a isso quando era possível. Com o professor Ricardo de Oliveira, tive a oportunidade de trabalhar com peças de teatro como fontes históricas para tratar do tema do *valimento*. Como prolongamento das experiências que desenvolvi na graduação, o projeto de pesquisa que submeti ao mestrado tinha como objetivo analisar como o personagem do valido aparecia em algumas peças de teatro denominadas *Comedias de Privanza*. Inicialmente, havia escolhido trabalhar com Lope de Vega e Francisco de Quevedo, mas segundo os padrões críticos de legibilidade dos estudos neo-historicistas – os quais ainda se baseavam marcadamente na *função-autor* romântica – e da sociologia da literatura de J.A.Maravall.

Portanto, tal perspectiva ainda era formada pelo olhar crítico romântico, mas passou a ser objeto de reflexão quando começaram as aulas no mestrado em 2013. Primeiramente, tive acesso a textos e discussões de Frank Ankersmit, Hayden White e Durval Albuquerque Júnior. Tais debates sobre “*História e Literatura*” se restringiam geralmente às discussões sobre os limites do ficcional e do não-ficcional em História, o que não me pareciam suficientes, por suporem, tacitamente, que se pudesse pensar ou construir um lugar de sentido no mundo sem acionar padrões de ficcionalidade que nascem da linguagem como recurso conectivo-comunicativo dos seres sociais que somos.

Afinal, desenvolvemo-nos socialmente como animais sociais com linguagem. A experiência social é feita de e pela linguagem; a linguagem, por sua vez, é atravessada de e pela experiência social, que é uma disputa social de sentido, por meio da linguagem, sobre as nossas capacidades de abarcar cognitivamente o mundo das experiências. A linguagem é um horizonte e um labirinto. Como não há um ponto ontológico ou metafísico externo à linguagem para definir *espelho para a verdade* das experiências, o que nos resta é enfrentar as materializações de suas politicidades ao longo do tempo em diferentes culturas e sociedade. A peça *Cómo ha de ser el privado*, atribuída tardiamente a Francisco de Quevedo, foi uma dessas materializações que escolhi como objeto de pesquisa.

Depois de iniciar o mestrado, comecei a desconstruir algumas de minhas premissas neo-historicistas de estudos temáticos com literatura, particularmente depois que me deparei com o livro *Do palco à página* de Roger Chartier, o qual me foi sugerido pela professora Maria da Glória de Oliveira. Diferentemente das leituras que eu estava acostumada, Chartier problematizava as noções de “obra”, “autor” e “texto” ao lidar com fontes literárias do Antigo Regime. Isso ainda não era uma questão para os estudos neo-historicistas que inventariei sobre Quevedo e, mais especificamente, sobre a peça *Cómo ha de ser el privado*.

Contudo, a reviravolta maior na minha trajetória foi conhecer um professor indicado pela professora Maria da Glória de Oliveira: Alexander Martins Vianna. O seu trabalho sobre peças ‘shakespearianas’ buscava localizar historicamente legibilidades contidas num gênero

ou forma editorial de “obras” hoje consideradas cânones literários. Ao se preocupar com as marcas arqueológicas de sentidos dos suportes materiais dos séculos XVI e XVII, ele distanciava-se das regulações de leitura da tradição crítica e editorial romântica, que tinham a tendência a apagar, em novas materialidades desde finais do século XVIII, as flutuações textuais das edições dos séculos XVI e XVII. O seu desafio era ler ‘Shakespeare’ em seus próprios termos epocais, fora da teleologia crítica que tornava as suas peças familiares e geniais nos termos dos parâmetros de criticidades contemporâneos.

Depois desse choque com minhas premissas iniciais de pesquisa, aceitei o desafio de mudar radicalmente a abordagem de minha pesquisa: enfrentar a questão do meu *estranhamento estilístico* em relação à peça, em vez de apenas ficar indiciando “temas/conteúdos” separadamente das *formas* que historicamente referiam a peça à *instituição retórica* do Antigo Regime<sup>1</sup>. Tudo isso abriu a senda para a minha crítica às recepções romântico-liberais que tornavam contemporâneos demais os artefatos literários e culturais atribuídos a ‘Quevedo’. Tal *estranhamento* veio do fato de eu estar lidando com um objeto literário num momento em que Literatura sequer existia enquanto campo regulativo das artes. Assim, aceitei o desafio de localizar minhas fontes em contextos e gêneros de enunciação bem distantes em relação às minhas referências socioculturais. Ao permitir deslocar-me cultural e historicamente por meio da singularidade estilística de minha fonte, enfrentei efetivamente as formas contemporâneas de estudos sobre “Quevedo”. Nesse sentido, senti-me, de fato, provocando deslocamento histórico no meu olhar.

Durante o mergulho pontual na minha fonte, percebi a necessidade de o tema do *valido* ser adequadamente situado em cada gênero de enunciação da época, em vez de ser tomado como uma categoria funcional, jurídica e/ou sociológica generalizável. Não foi, portanto, foco deste trabalho especular se a figura cênica do *valido* em *Cómo ha de ser el privado* corresponderia ou não à figura sociológica do *valido* na Corte Filipina<sup>2</sup>, mas em entender a intencional função de sua representação na peça. A noção de representação é muito abrangente, podendo abarcar tanto aquilo que se dilui no automatismo estruturante dos hábitos (ao modo dos estudos franceses de longa duração de história das mentalidades das décadas de 1960 e 1970<sup>3</sup>) quanto aquilo que se inscreve num projeto intencional de sentido. Daí, para esta pesquisa, a noção de *figuração* cobre melhor o objetivo do trabalho porque possibilita ponderar a correlação entre as regras de verossimilhança retórico-poéticas (i.e., o decoro retórico-poético) contidas na peça e as expectativas de práticas sociais (decoro social) às quais

---

<sup>1</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.

<sup>2</sup>Sobre a questão da temática dos *validos*, *privados* ou *favoritos* (também chamados de primeiro-ministro) na política do mundo moderno, ver: OLIVEIRA, Ricardo de. Valimento, Privança e Favoritismo: Aspectos da Teoria e Cultura Política do Antigo Regime. **Revista Brasileira de História. ANPUH Nacional**, v.25, n.50, p.217-238, 2005; OLIVEIRA, Ricardo de. Amor, Amizade e Valimento na Linguagem Cortesã do Antigo Regime. **Revista Tempo** (UFF), v.11, n.21, p.97-120, 2006; OLIVEIRA, Ricardo de. O Melhor Amigo do Rei. A Imagem da Perfeita *Privanza* na Monarquia Hispânica do Século XVII. **Revista História** (UNESP), v.28, n.1, p.653-696, 2009; OLIVEIRA, Ricardo de. À Sombra do Rei. O problema do Valimento e do Favoritismo Régio no Pensamento Político Ibérico do Antigo Regime. **Caminhos da História** (UNIMONTES), v.14, p.51-68, 2009; OLIVEIRA, Ricardo de. Entre Reis e Rainhas. Valimentos, Favoritismos e Disputas Políticas na Europa do Século XVII. **Revista de História** (UFES), v.26, p.216-238, 2011. DANTAS, Vinícius Orlando de Carvalho. **O Conde de Castelo Melhor: Valimento e Razões de Estado no Portugal Seiscentista (1640-1667)**. Niterói: Dissertação de Mestrado da UFF, 2009.

<sup>3</sup>Ver exemplo de DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente, 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1978]. Em certa medida, esta mesma noção de mentalidade forma a abordagem em: MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. São Paulo: Edusp, 1997.

se referem o uso dos dispositivos retórico-poéticos. A noção de *figuração* desenvolvida neste trabalho refere-se, portanto, à *representação intencionada* que domina conscientemente os padrões e recursos de verossimilhança (que, no caso da peça, dialogam com a instituição retórico-poética clássica<sup>4</sup>) que atendem as exigências de *decoro* ou *adequação* entre a caracterização dos personagens e os repertórios de motivos, estilos e padrões cênicos humorais discursivamente referidos a contextos de enunciação bem específicos (a peça é um *divertimento honesto*, ou *solaz*, para a corte filipina). É nesse sentido que este trabalho estuda a função da *figuração de válido* na peça.

Ao mergulhar na forma, percebi que havia um *modelo tácito* de leitor/audiência na peça, que exigia de mim algumas habilidades de reconstituição cultural de legibilidades para que pudesse cumprir a empreitada de compreendê-la em seus próprios termos. Daí, uma premissa importante de leitura da fonte foi inventariar a *intenção enquanto efeito do discurso*, que é distinta da *intenção psicológica individualizada ao modo da função-autor romântica*. Dessa forma, tive de conhecer as discussões teóricas sobre tal assunto, sendo um importante ponto de partida a estética da recepção de Hans Jauss<sup>5</sup>. Como não podia trabalhar com a *materialidade textual* original do manuscrito de *Cómo ha de ser el privado* ao modo do trabalho de Alexander Vianna sobre ‘*Shakespeare*’, a estética da recepção foi importante para eu refletir sobre o modelo de leitor/audiência contido no gênero discursivo da peça por meio da edição crítica contemporânea que eu dispunha<sup>6</sup>.

Posteriormente, percebi que algumas formulações de Jauss dialogavam, em efeitos críticos e metodológicos, com a poética sociológica de Mikhail Bakhtin<sup>7</sup>. Contra o que definiu como “estética psicológica”, a poética sociológica de Bakhtin atenta para os enunciados literários referindo-os aos seus contextos originais de enunciação, indiciáveis na própria tessitura estilística do texto. Justamente por considerá-los atos de comunicação circunscritos a propósitos comunicativos localizados, com função e contexto de sentido interferindo na forma e uso das palavras e, ao mesmo tempo, dialeticamente, reformulando-se nelas como ato comunicativo, entendo, tal como Bakhtin, que os registros escritos condensam artifícios de comunicação/entonação que são distintos ou ausentes nas falas cotidianas. Ao serem acionados sentidos interferidos por meio de gêneros de enunciação, temos nas sentenças poéticas ou prosaicas (fixadas em escritos) algumas pistas importantes sobre padrões passados de legibilidade que se inscrevem como ranhuras arqueológicas de sentidos nos gêneros enunciativos e recursos figurativos acionados nos textos.

Ao negar ao autor psicológico o monopólio do sentido sobre o texto, Jauss criou um método hermenêutico que visava a abordar a *intenção enquanto efeito do discurso*, que pressupunha também ponderar o modelo de recepção contido na própria obra e, por conseguinte, apontava para a possibilidade de se identificar um modelo de leitor/audiência proposto pela obra para a sua audiência *hors-page*, com algum efeito intencional de controle sobre o sentido, que é variável em entonação e moralização conforme o tipo de relação que cada obra estabelece entre ‘narrador’, ‘protagonista’ e ‘leitor/audiência’, tal como refletiu sobre isso Bakhtin em sua poética sociológica. A convergência dessas premissas tornou-se gradativamente estruturante da pesquisa à medida que percebi que a peça *Cómo ha de ser el*

---

<sup>4</sup>Sobre isso, ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

<sup>5</sup>Ver: JAUSS, Hans Robert. **Pequena Apologia de la Experiencia Estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>6</sup>Ver: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>7</sup>Ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

*privado* desenvolve-se como um *espelho de magistrado dialogal* na forma de engenhosas poesias cênicas tão ao gosto da audiência da corte filipina. Tal convergência de premissas metodológicas se aproxima, nos efeitos (talvez nem tanto nas causas), da forma como João Adolfo Hansen situou “Gregório de Matos Guerra” na *instituição retórica* do Antigo Regime, criticando a recepção romântica dos gêneros literários dos séculos XVI e XVII<sup>8</sup>.

Os parâmetros de mérito literário que alçam valor ou esquecimento sobre determinadas “obras” ou “autores” têm menos a ver com os seus méritos estético-genéticos intrínsecos do que com interesses políticos, sociais e críticos de sua época e posteriormente. Como historiadores da *cultura letrada*<sup>9</sup> do Antigo Regime, não podemos ficar passivos perante os filtros de cada época ou lugar, mas evidenciá-los como potenciais fatores que provocam seleção e silenciamento sobre artefatos culturais do passado, tais como os padrões de gostos de leitores, leituras e audiências do Antigo Regime que interferem, por exemplo, na formulação estilística de uma obra como *Cómo ha de ser el privado*, que fora posteriormente relegada ao esquecimento pelos críticos literários românticos porque não cumpria os seus padrões de gosto literário e a forma como cifraram relevância para os escritos atribuídos a “Quevedo”.

Ironicamente, por ter sido alçada pelos estudos neo-historicistas como ‘fonte histórica’<sup>10</sup>, a peça *Cómo ha de ser el privado* voltou ao cenário acadêmico por razões que são distintas daquelas pretendidas na minha pesquisa, embora este trabalho tenha sido tributário desses estudos em seu ponto de partida. Todas as leituras bibliográficas que fiz sobre a peça *Cómo ha de ser el privado* estavam interferidas por uma recepção crítica romântico-liberal pouco atenta à *instituição retórica* do Antigo Regime. Por isso, uma descoberta importante para a pesquisa foi saber, por exemplo, que a poesia cênica para *corrales* (ganha-pão de Lope de Vega) não era considerada ‘bela letra’, mas um entretenimento ‘vulgar’, se comparada às peças para corte atribuídas a “Quevedo”.

No Brasil e na Espanha, não encontrei ponderações sobre ‘Quevedo’ que tivessem superado os marcos críticos da *instituição literária romântica*. Daí, não fiquei muito confortável com certa posição pioneira nesses estudos, porque sabia que ia ser difícil e tinha pouco tempo. Por outro lado, o pioneirismo na leitura proposta nesta pesquisa foi também um experimento de rara liberdade – liberdade criteriosa, é bom que se diga, disposta ao enfrentamento da diferença histórica contida na fonte sem torná-la mera função da

---

<sup>8</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>9</sup>Aquí, o termo refere-se, num sentido socialmente elevado, aos produtores das *belas artes* e/ou *belas letras* dos séculos XVI e XVII, em contraponto tipológico aos produtores das artes mecânicas, entendidas como ocupação *vulgar*. Nos séculos XVI e XVII, a cultura letrada pode abarcar o ambiente cortesão e extra-cortesão, mas tem a corte como o locus-referência definidor de relevância (e potencial censura) sobre a produção letrada.

<sup>10</sup>Ver: ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **Hispania**, v.82, n.3, p.461-471, 1999; ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. **Hispanófila**, v.140, p.9-20, 2004; ARMAS, Frederick A. de. Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*. **La Perinola**, n.17, p.107-119, 2013; IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **La Perinola**, n.9, p.267-298, 2005; IGLESIAS, Rafael. Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*. **La Perinola**, n.17, p.69-106, 2013; ARELLANO, Ignacio. Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas. **La Perinola**, n.17, p.57-67, 2013; GENTILLI, Luciana. La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. **La Perinola**, n.17, p.121-136, 2013; SAINZ, Julio Vélez. La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones. **La Perinola**, n.17, p.15-25, 2013. Há também a seguinte tese neo-historicista sobre o teatro de Quevedo: FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.

problemática da pesquisa. Afinal, a fonte não foi concebida para ser objeto de minha pesquisa. Então, foi concebida para quê? Reconstituir historicamente esta função epocal da fonte colocou-me o desafio dos filtros a serem enfrentados para desenvolver o tema: *o sentido e a função da figuração*<sup>11</sup> *de valido na peça*. Esta pesquisa enfrentou a tendência de nossa cultura a generalizar e a universalizar as categorias com as quais percebemos e avaliamos o mundo para que caibam em nossos hábitos de entendimento. Enfim, esta pesquisa foi feita de um salutar *estranhamento perspectivista* que os estudos históricos podem ter quando fazem um movimento de entender os atores e artefatos históricos em seus próprios termos.

Considerando o percurso da pesquisa, resolvi organizar as suas ranhuras de sentido em três capítulos, de modo a representar as etapas formativas e reflexivas da pesquisa. O primeiro capítulo é permeado por debates teórico-metodológicos sobre como abordar a peça *Cómo ha de ser el privado*, em contraste com as abordagens neo-historicistas e da sociologia da literatura ao modo de Maravall. No segundo capítulo, foram analisadas as premissas de função-autor que modulam os parâmetros críticos e as formas editoriais de peças impressas atribuídas a ‘Quevedo’ desde o século XIX, destacando o fato de que o cânone romântico de ‘Quevedo’ como autor *satírico-crítico moderno* interferiu na recepção de suas obras pelas críticas dos séculos XIX e XX, o que redundou num silenciamento, como literariamente irrelevante, da peça *Cómo ha de ser el privado*. Por fim, no terceiro capítulo, analisamos a figuração de *valimento e poder régio* presente na linguagem da peça, levando em consideração a sua forma genético-trópica. Entendemos que a peça aciona, na forma de poesia cênica dialogal, o gênero *espelho de magistrado*<sup>12</sup> e que é feita de forma a conter, no seu desenvolvimento, uma  *mascarada de corte*, o que interfere, segundo o nosso entendimento, na forma como são caracterizados os personagens e o desenvolvimento do enredo.

---

<sup>11</sup>Como já foi explicado, a *figuração* está vinculada ao senso intencionado de adequação entre o recurso retórico-poético acionado e o contexto de enunciação. Se um personagem é nobre e ancião, por exemplo, há uma expectativa de gravidade, circunspeção e/ou sabedoria no discurso, pois isso corresponderia ao decoro retórico-poético que define um princípio ou padrão de verossimilhança para ele. Assim, independentemente de qualquer potencial de alegorização a um ator historicamente existente (por exemplo, o Conde-Duque de Olivares), a figuração de um nobre ancião virtuoso, tal como o valido Valisero de *Cómo ha de ser el privado*, deverá cumprir as expectativas contidas no decoro retórico-poético que configura a sua verossimilhança dramática na direção dessa função cênico-moral que visa a compor um divertimento virtuoso (*solaz*) para a Corte Filipina. Deve haver essa referência às regras de verossimilhança ou decoro poético-retórico para se entender quando se faz uma deliberada deformação na expectativa de verossimilhança para provocar o riso, como, por exemplo, se uma peça representa um nobre ancião apaixonado, ou seja, o humor está *deformado, invertido* ou *fora do lugar*. Este tipo de uso deliberado da inversão ou deformidade da expectativa de verossimilhança não ocorre em *Cómo ha de ser el privado* com os personagens nobres, mas apenas com Violín que, em todo caso, é configurado conforme o esperado em relação à verossimilhança do bobo dramático. Portanto, nenhum personagem nobre é vulgarizado em *Cómo ha de ser el privado*, nem mesmo o príncipe adverso confessional.

<sup>12</sup>Percebemos o paralelo entre a forma de figurar o valido cenicamente e o gênero *espelho de magistrado*, que apresenta a forma ideal do conselheiro soberano, ou seja, aquele que delibera em nome do poder soberano.

## CAPÍTULO I: OS DESAFIOS E AS PREMISAS DA PESQUISA

Neste capítulo, dividido em três subitens – “Autoria, Decoro Social e Flutuações do Texto Teatral nos séculos XVI e XVII”, “O Desafio Metodológico da Estética da Recepção” e “Abordagens sobre *Cómo ha de ser el privado*” –, apresentamos o lugar de abordagem metodológica que forma o olhar da pesquisa. Em primeiro lugar, preocupamo-nos em localizar nossa fonte nos debates acerca de sua natureza, tratando-se das discussões sobre o estudo de peças impressas no século XVII. Depois, buscamos evidenciar, a partir do debate metodológico da *estética da recepção* de Hans Jauss, como utilizaremos a fonte, destacando a pergunta que norteia o trabalho para se pensar a questão do *valimento* em *Cómo ha de ser el privado*: A que ou a quem o gênero da peça responde?

Pensamos que, com essa pergunta, poderemos localizar o leitor/audiência indiciável através da própria estrutura da obra, destacando a historicidade do *horizonte de expectativas* contido nela, ou seja, os horizontes de leitura e leitores *na obra* que parecem impregnar a sua linguagem. É esse aspecto específico da *estética da recepção* de Hans Jauss que mais dialoga metodologicamente com os estudos de figurações literárias de leitor/audiência de Roger Chartier e Fernando Bouza. Como não estamos lidando com materialidades do século XVII da peça, mas com uma versão do século XXI, baseada no único exemplar da obra presente na Biblioteca Menéndez Pelayo, estamos mais próximos do que fizera e pensara Jauss, assim como, próximos das críticas antirromânticas de João Adolfo Hansen quando enfatiza a natureza não individual-psicológica dos gêneros literários dos séculos XVI e XVII.

Por último, destacamos neste capítulo as abordagens recorrentes acerca da peça *Cómo ha de ser el privado* no campo acadêmico. A análise da proposição de objetos, padrões de criticidade e de problematizações possibilitam um experimento de história da crítica centrado nas premissas de abordagem e método que formaram olhar sobre a peça e a redefiniram como relevante para estudos. Portanto, não poderíamos ignorar os entendimentos dos estudos acadêmicos a respeito da peça que interferiram na própria escolha de figurá-la num cânone editorial de “obras completas” de ‘Quevedo’. Afinal, tais parâmetros de relevância tornaram a peça *Cómo ha de ser el privado* acessível à minha pesquisa e modularam a materialidade da edição crítica que utilizo – e que será objeto do capítulo subsequente.

### 1.1 Autoria, Decoro Social e Flutuações do Texto Teatral nos séculos XVI e XVII

Em *Palabra e Imagen en la Corte*, Fernando Bouza aborda os usos orais e visuais praticados pela cultura aristocrática de corte durante os séculos XVI e XVII na monarquia hispânica, amparados por uma relação única que se estabeleceu entre formas de comunicação, conhecimento e memória. Segundo o autor, durante a Idade Moderna, a ideia de que *convivir es conversar* adquire um caráter constitutivo da civilização europeia. O recurso à voz não se impusera só como uma solução paliativa ao analfabetismo, pois seria possível qualificar esse momento histórico como uma idade oral que outorgou à voz e à palavra falada um estatuto particular. Bouza trata da oralidade que caracterizaria os cavaleiros e damas de corte da monarquia hispânica, bem como a vestimenta, o ideal corporal e as posturas que os cavaleiros

deveriam adotar, além de sua participação em festas e torneios, onde exibiam suas galas<sup>13</sup> e figuravam a sua posição social.

Tal linhagem de estudo de história cultural nos fornece um manancial importante de expectativas de posturas, gestos e falas de *figuração de si* na corte – e o teatro de corte no século XVII se conforma a este jogo de espelhamento em relação ao gestual e à oralidade da figuração de nobreza na corte, ou os satiriza, conforme o caso<sup>14</sup>. Nesse contexto, a literatura de corte, por exemplo, eleva toda uma economia da palavra e do silêncio, diferenciando onde, quando, com quem e várias possíveis ocasiões nas quais se mostrarem a boa criação, oferecendo regras e modelos de atuação e comportamento a fim de *conducir las conductas* a um particular disciplinamento. Assim, Bouza mostra como a analogia do mundo como teatro, da vida como representação teatral, é pertinente para se entender uma época em que, com altas taxas de analfabetismo, a sociedade se reconhecia a si mesma por meio de gestos, lugares ou aparências, e de vozes, palavras e léxicos distintos<sup>15</sup>. Tais premissas são importantes para as possíveis reconstituições de legibilidade que pretendo desenvolver sobre a peça *Cómo ha de ser el privado*.

*Cómo ha de ser el privado*, peça sobre a qual nos debruçamos, está inserida nessa cultura cortesã construída sob esse engenho oral e gestual. O êxito do drama era definido pela capacidade e circunstância em que o autor, empresário e atores conseguiram conciliar decoro e prática, o socialmente esperado e o que efetivamente aparecia em cena. Daí, na caracterização dos personagens, a atenção se volta para como se vestem, falam, gesticulam e se movem, sendo isso sinalizador de padrões de gostos sociais, morais e genéticos implicados com subentendidos (ou não-ditos)<sup>16</sup> que devemos aprender a reconstituir por meio das funções do(s) gêneros textuais formativos da peça. No cerne do desafio da pesquisa sobre *Cómo ha de ser el privado*, o pesquisador lida com um problema que condiciona o resultado dos trabalhos: a dificuldade da transmissão textual do gênero dramático no *Século de Ouro*. Há vários fatores a serem ponderados para se entender tais dificuldades para a pesquisa.

Castigadas pela Inquisição, anotadas por atores e coreógrafos, as obras de teatro do século XVII estão em mal estado de conservação, tanto mais porque a versão impressa era algo secundário no período. Muitos textos eram destruídos depois das representações, outros eram mal transcritos, e outros ainda eram recortados ou passavam brutalmente pela intervenção dos oficiais da Inquisição quando impressos. Em 1621, o próprio Quevedo, para combater a impressão descontrolada e inconveniente de seus manuscritos por livreiros, chegou a denunciar à Inquisição os impressos associados ao seu nome. Tal como sugere Bouza, não se pode perder de vista o significado social da circulação de manuscritos e impressos no século XVII, pois isso pode determinar *tema e forma do tema* segundo uma codificação de gênero referida ao decoro social. Quando lidamos com edições atuais de peças do século XVII, muitos dos códigos de leitura e leitores desaparecem porque estamos habituados à massificação decorrente do paradigma liberal-democrático de instrução pública e

---

<sup>13</sup>BOUZA, Fernando. **Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro.** Madrid: Abada Editores, 2003. p.14-19

<sup>14</sup>HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004; VIANNA, Alexander Martins. 'Shakespeare': um nome para textos. **Topoi**, v.9, n.16, p.191-232, 2008; ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001; ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

<sup>15</sup>BOUZA, Fernando. **Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro.** Madrid: Abada Editores, 2003. p.14-45

<sup>16</sup>Ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

acesso à informação. No entanto, não era assim que funcionava o *ethos* do mercado livreiro do século XVII, tanto mais se o nome associado a um impresso fosse de um nobre de corte.

Segundo o decoro e hierarquia social do ambiente cortesão do século XVII, havia assuntos que poderiam ser tratados numa representação teatral na corte, mas não em outros ambientes. Por isso, quando, por exemplo, inadvertidamente uma peça era impressa, isso provocava a *vulgarização* sobre temas apenas aceitáveis de serem tratados no ambiente social da corte, ou seja, a impressão de peças submetia temas (originalmente para uma audiência cortesã) a um escrutínio socialmente indistinto. Portanto, a censura não era apenas religiosa, mas também havia a censura e a autocensura decorrente do decoro social – o que, obviamente, não era seguido se um nobre pretendia difamar outro por meio de panfletos e outros impressos para tirar vantagem da derrocada de um concorrente na corte. De certo modo, a própria concorrência entre os nobres os expunha, por meio do artifício da *vulgarização* do impresso, ao escrutínio *vulgar*.

Devemos também considerar que era desonrante para um nobre ter seu nome, ainda em vida, associado a livros impressos, tanto mais se fossem textos teatrais, que não tinham elevação acadêmica ou literária no século XVII, diferentemente de tratados teológicos, políticos, jurídicos, morais, espelhos de príncipe e livros de poesias. Em todo caso, um nobre, particularmente se queria progresso na corte, não poderia ser socialmente figurado como alguém que tirava rendimentos do mercado livreiro. Esse tipo de *ethos* aristocrático e o receio de represálias da censura fizeram com que muitas peças teatrais permanecessem manuscritas e, em casos raros de serem impressas por iniciativa ou não do poeta cênico, eram geralmente publicadas anônimas ou associadas a pseudônimos. Seja como for, as obras de teatro de *poetas cênicos* nobres ou de *companhias teatrais* sofriam, em geral, várias flutuações textuais em decorrência de diversas mediações sociais, decoro, censura e relações de poder<sup>17</sup>.

Quevedo, como nobre, preparava peças para usos na corte e, portanto, para uma audiência seleta e letrada em referenciais clássicos. Como não era dono de companhias teatrais e nem vivia de seus escritos, podemos entender Quevedo apenas como *poeta cênico*, mas não como *autor de comédias*. O *autor de comédias*, ou seja, o diretor/proprietário de uma companhia teatral autorizada pelo poder oficial, também se negava, muitas vezes, a imprimir as peças de seu repertório, mas por razões distintas dos *poetas cênicos* nobres: para manter o monopólio sobre os textos.

Devido à sua transmissão oral e manuscrita, os testemunhos dramáticos do século XVII apresentavam notáveis ausências, alterações ou variações, o que demonstra a natureza flutuante e circunstancial do texto dramático. Era costume o fato de os *poetas cênicos* nobres venderem as variantes de um texto teatral ao *autor de comédias*, que se incumbia de fazer estritas diretrizes argumentativas, condicionadas por uma celebração ou evento. Com isso, o *autor de comédias* se convertia em único proprietário de uma variante de obra e poderia acionar os dispositivos de censura caso sentisse que alguma companhia concorrente estivesse usando cópias sub-reptícias de seu acervo de manuscritos. Portanto, quando vendiam seus manuscritos ao *autor de comédias*, os *poetas cênicos* nobres perdiam a prerrogativa de uso sobre os mesmos, podendo ser acusados de fraude caso vendessem variantes de manuscritos de uma “mesma peça” para mais de um *autor de comédias*. Além desse tipo de fraude, as cópias manuscritas também poderiam ser transcritas por *memorillas*, isto é, espias literários ou pícaros poetastros que cobravam para ir aos teatros da cidade e memorizar passagens ou obras inteiras, o que tornava possível a circulação de cópias sub-reptícias,

---

<sup>17</sup>FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006. p.37-40

geralmente denunciadas como “corruptas” pelos *autores* que queriam manter o monopólio sobre as tramas ou enredos encenados por sua companhia.

O texto impresso, sempre provisório, adaptado a novos gostos e padrões morais, não era identificado com um autor psicológico movido pelos valores de autonomia e originalidade, que são concepções construídas desde a crítica literária romântica de fins do século XVIII. Os estudos que abordam a prática da escrita, da publicação e da circulação do texto teatral nos séculos XVI e XVII nos possibilitam compreender como o cânone autoral romântico prejudica a legibilidade das peças de acordo com os códigos de gênero poético da época de seus primeiros impressos e manuscritos. Assim, ao lidarmos com a peça *Cómo ha de ser el privado*, devemos ter em vista que a forma do texto fixado em página não se confundia com a forma oferecida em palco. O gênero define figurações de página e palco sobre o *valimento* na corte filipina. E as análises bibliográficas debruçadas sobre o nome Quevedo ignoram a lógica institucional que configurava as condições de escrita e publicação de dramas nos séculos XVI e XVII, criando um caráter valorativo divergente daquele da corte em questão.

Em *Do Palco à Página*, Roger Chartier compara as formas de publicação e circulação dos teatros inglês e francês nos séculos XVI e XVII com as formas do romance no século XVIII. Contudo, é importante destacar que Chartier aborda somente os casos Shakespeare e Molière, ou seja, *poetas cênicos* não nobres que também eram *autores*, ou seja, donos de companhias teatrais. Chartier demonstra que o regime de designação e atribuição dos textos de teatro nos séculos XVI e XVII era muito diferente do reconhecimento jurídico da propriedade do autor sobre sua obra e a atribuição estética desta a uma criação singular, autônoma e original, diferentemente do que ocorrerá no século XVIII com a emergência do romance romântico. Nos séculos XVI e XVII, as práticas de publicar impressos os textos teatrais de companhias de teatro eram caracterizadas pela identidade coletiva das obras, já que as referências à companhia de teatro e a seu patrono eram, geralmente, o que mais conferia valor aos impressos. Os textos teatrais franceses e ingleses impressos e oriundos de companhias de teatro igualmente sofriam revisões, acréscimos e adaptações dos livreiros ou de letrados contratados por eles<sup>18</sup>.

Segundo Chartier, a gradativa representação e a percepção do *poeta cênico* como *autor/proprietário de uma obra singular* emergiram, em parte, das práticas do mercado livreiro que, aproveitando o *sucesso de palco* de certos *poetas cênicos*, explorava as tópicas editoriais dos “textos traídos pelo palco” ou “roubados em cópias sub-reptícias” para vendê-los impressos, sugerindo ser a leitura do texto impresso uma boa oportunidade para o leitor/espectador reconhecer os méritos efetivos dos *poetas cênicos*<sup>19</sup>. Muitas vezes, no caso da Inglaterra, por exemplo, os prólogos e as cartas ao leitor justificavam tal decisão, e nem sempre eram assinados pelos *autores* e *poetas cênicos*, sendo uma iniciativa dos próprios livreiros que, motivados por razões comerciais, faziam a figuração literária do mérito da *página* (uma *voz*) em desfavor do *palco* (várias *vozes* ou interferência *vulgar*) como algo que daria maior justiça ao trabalho do *poeta cênico*. Na segunda metade do século XVIII, quando vários críticos românticos resgataram tais edições para seus embates culturais anticlássicos, tomariam tais tópicas de distinção literária segundo uma expectativa de função-autor centrada

---

<sup>18</sup>CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002. p.10-12

<sup>19</sup>CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002. p.10-12

na figuração do *gênio original criador de obras singulares*, ressemantizando, portanto, a *função-autor* do século XVII<sup>20</sup>.

Nos séculos XVI e XVII, a preocupação de livreiros com cópias “corruptas” não se relacionava com o cuidado de preservar a integridade intelectual do “autor da obra”, mas com o interesse comercial de preservarem o seu monopólio sobre textos impressos ou evitarem ser confundidos com variantes editoriais que pudessem causar problemas com a justiça e a censura régias. Tal interesse dos livreiros era ambíguo e nem sempre convergente com os interesses das companhias teatrais e dos poetas cênicos nobres, que preferiam manter os seus manuscritos longe da vulgarização impressa – a menos que tivessem algum interesse político com o uso estratégico da vulgarização. Além disso, no caso específico das companhias teatrais, havia a preocupação de evitar que seus títulos mais conhecidos numa conjuntura fossem associados a versões impressas ofensivas aos poderes constituídos ou mesmo ao seu patrono.

Portanto, no mercado livreiro dos séculos XVI e XVII, seria possível falar em “cópia sub-reptícia” quando um livreiro ou oficial tipográfico imprimisse uma versão de peça que estava sob o domínio de outrem (outro livreiro ou companhia teatral), o que em parte explicaria a tentativa de criar, quando um direito de impressão era transferido, marcas de distinção para variações editoriais, seja sugerindo que o texto fora “corrigido” e/ou “ampliado” em relação a uma edição anterior, seja sugerindo a ideia do texto impresso “tal como encenado” em determinada ocasião pela companhia teatral, o que evocava à memória do leitor a ação de performance característica de uma companhia teatral. Tais estratégias de distinção do mercado livreiro poderiam colocar as companhias teatrais em maus lençóis quando a versão impressa, associada ao seu nome e circunstância de performance, continha algo moral e/ou politicamente comprometedor que não fora verdadeiramente encenado – i.e., uma intenção ou polêmica de *página* e não de *palco*<sup>21</sup>.

Ao se voltar para os primórdios da publicação impressa dos textos teatrais, Chartier procurou destacar que a lógica da representação e de difusão dos textos influenciava a construção do seu sentido para o leitor. Chartier enfoca prioritariamente o teatro clássico francês e o teatro elisabetano, mostrando suas possibilidades de significação e suas condições de representação e de transmissão. Muitas de suas conclusões são aplicáveis ao caso do teatro hispânico, particularmente o seu entendimento da diferença entre a *função-autor* do século XVII e aquela da era dos romances do século XVIII, com a ressalva de que, no caso de nosso estudo, não lidamos com manuscritos teatrais do século XVII que foram impressos segundo a *função-autor* do século XVII (por exemplo, os *in-quartos* de ‘Shakespeare’ estudados por Chartier), mas com uma edição do século XXI que imprimiu manuscritos teatrais do século XVII segundo a tradição da *função-autor* do romance do século XVIII. Segundo esta mesma tradição de *função-autor*, a peça *Cómo ha de ser el Privado* (1623-1629) é decorrente de manuscritos do nobre Francisco de Quevedo (1580-1645), o que será abordado no capítulo 2.

Contrariando o *new criticism*, que acreditava que o significado de uma obra pode ser designado somente através dos seus protocolos linguísticos, Chartier acreditava que o sentido de uma obra dependia da maneira como ela era apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes, ou seja, além de considerar os protocolos linguísticos, Chartier avança mais nestes estudos ao dialogar também com os estudos e métodos da *New Bibliography*, cujo exemplo marcante que renovou o seu campo de abordagem é Donald McKenzie. Conforme Chartier, o

---

<sup>20</sup>Ver: VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. *Topoi*, v.9, n.16, p.191-232, 2008; VIANNA, Alexander Martins. *Shakespeare*, nosso estranho. *Acta Scientiarum: Human and Social Science*, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

<sup>21</sup>VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. *Topoi*, v.9, n.16, p.195-204, 2008.

estudo de Donald McKenzie mostrou que o sentido de qualquer texto depende das formas que se oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito: no caso dos objetos impressos, isso envolve o formato e tamanho do livro, a construção das páginas, a divisão do texto, a presença ou ausência de imagens, as convenções tipográficas, a pontuação, a existência ou não de prefácios ou textos dirigidos ao leitor que informam parâmetros de crítica, decoro e função para o texto, etc<sup>22</sup>.

A questão central que norteou os trabalhos de Chartier foi entender como, nas sociedades do Antigo Regime, a circulação multiplicada do escrito impresso, que opera uma forma de encontro entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, esteve implicada com mudanças nas formas de sociabilidade e pensamento. O autor parte de duas premissas: em primeiro lugar, a operação de construção de sentido efetuada na leitura ou na escuta se apresenta como um processo historicamente determinado, cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades, etc; em segundo lugar, as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores ou ouvintes.

Assim, contra uma definição puramente semântica de texto teatral, é preciso considerar que sua *forma* (i.e., decoro de gênero e suporte material) direciona possibilidades de sentido que não são infinitas. Por mais estável que pareça em sua suposta literalidade gramatical, a palavra investe-se de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os dispositivos de gênero e o suporte material que a oferecem à leitura. Nas sociedades de Antigo Regime, as peças impressas eram compostas para usos que não são os de seus leitores de hoje, pois não pressupunham como destinatário o leitor solitário e silencioso à procura de um sentido pessoal e formado por um horizonte cultural que tem a emancipação individual como polo de valor. Havia um padrão de legibilidade implícito no texto que pressupunha oralização, sendo o seu leitor alguém que lê em voz alta e se dirige a uma audiência. Destinada para o *ver* e o *ouvir*, a peça impressa incluía formas e procedimentos que submetiam o texto às exigências próprias do desempenho oral num mundo em que o valor da emancipação do indivíduo não era ainda uma premissa compartilhada.

De acordo com Alexander Martins Vianna, que se atém ao estudo das variantes de materialidade textual<sup>23</sup> de peças associadas ao nome “Shakespeare”, o processo de conversão de uma peça para página nos séculos XVI e XVII dependia de *scripts* que não eram equivalentes a peças elaboradas para serem lidas em página. Isso não quer dizer que a peça impressa carecia de elementos de teatralidade, presentes através do discurso direto e de didascálias, que criam um efeito de ambientação e de movimento de caracteres. O autor explica que no universo colaborativo de criação textual das companhias teatrais da época de Shakespeare, os textos das peças, depois dos delineamentos de enredo e personagens feitos por um *poeta cênico*, estavam suscetíveis a alterações circunstanciais. Podia-se alterar o texto para clarificar a métrica e corrigir pontuações; alteravam-se também as relações entre personagens e cenas para se adaptarem à encenação; cortavam-se ou acrescentavam-se partes para dar tempo à troca de figurinos, e assim por diante.

Dessa forma, Vianna trata “Shakespeare” como um *nome* que autoriza uma tradição editorial de textos, vencendo o hábito de entendê-lo como um autor individualizado e genial segundo a *função-autor* romântica. O seu estudo é uma forma de romper com o cânone

---

<sup>22</sup>CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v.24, n.69, p.8, 2010.

<sup>23</sup>O autor chama de materialidade do texto “as condições de criação e escolha do suporte material do texto, a forma da disposição espacial (e a escolha do tipo de letra) para as palavras e seu modo de estruturação sintático-semântico, temática e retórica”. Ver: VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. **Topoi**, v.9, n.16, p.193, 2008.

autoral construído desde a crítica literária romântica do século XVIII, quando muitas peças começaram a ser lidas, particularmente pelo movimento *Sturm und Drang*, como exemplos de oposição estética e temática ao paradigma clássico francês, adotado pela elite nobre alemã<sup>24</sup>. Os estudos sobre materialidade dos textos de Shakespeare tiveram como um de seus efeitos a tentativa de superar a preocupação de encontrar ou depurar os “textos originais” do “autor” (i.e., a premissa metodológica que visava a estabelecer *textos arquetípicos* como espelhos perfeitos do *gênio original*), ou de estabelecer hierarquizações qualitativas entre edições impressas dos séculos XVI e XVII, a partir de parâmetros estranhos à época.

Os estudos de João Adolfo Hansen sobre Gregório de Matos Guerra também consideram a questão da autoria um anacronismo nos termos em que geralmente é proposta por românticos, positivistas e psicologistas. Quando se considera o *estilo* dentro da concepção romântica do poético como *expressão individual*, o critério da “originalidade” dos poemas atribuídos a Gregório de Matos, no sentido de “origem”, “autoria” e “novidade estética”, é a-histórico e, portanto, exterior à poesia do século XVII. Tal abordagem não daria conta de seu funcionamento como prática discursiva específica da época. Segundo Hansen, o *estilo* da poesia engenhosa do século XVII está referido a parâmetros retórico-poéticos coletivos próprios do gênero, e suas emulações. Aqui, os parâmetros retórico-poéticos regram decoros bem demarcados sobre a função do gênero textual e, portanto, pressupõem o decoro social (subentendido) de sua ocasião de performance. Em outras palavras, os parâmetros retórico-poéticos de um gênero textual configuram um modelo ou expectativa tácita de recepção. Para Hansen, a figura individualizada de *autor* (e de *obra* como expressão de individualidade) é trabalho e função de uma recepção tardia (romântica) dos gêneros textuais dos séculos XVI e XVII<sup>25</sup>.

Ao pensar Gregório de Matos Guerra, uma das recepções criticadas por Hansen é justamente aquela da tradição romântica da crítica literária, e suas exigências estéticas de “genialidade”, “originalidade” e “individualidade” literárias, inscritas em teleologias de “literatura nacional”. Um dos desafios mais interessantes de Hansen é justamente a sua tentativa de situar os textos associados ao nome “Gregório de Matos Guerra” nos padrões sociais de gosto literário, de composição, de recepção e de leitura do século XVII, combatendo, assim, os cânones de história da literatura nacional de Antônio Cândido e seus efeitos na recepção e, portanto, na definição do significado de “obra literária” e de “Gregório de Matos Guerra” como “exemplo colonial” de “literatura nacional”.

De forma semelhante, não estamos interessados em analisar *Cómo ha de ser el privado* como referência a Quevedo como autor individualizado e genial, mas como um texto inserido num gênero de enunciação que seguia decoros literários específicos. Em *Cómo ha de ser el privado*, o discurso sobre o *valimento* desencadeado depois da subida ao trono do novo rei se refere à circunstância da escolha do novo valido, que, ao longo da peça, é louvado por suas virtudes, demonstradas por suas obras e ações. Tergiversando com o gênero espelho de príncipe, *Cómo ha de ser el privado* demonstra, através do elogio e do conselho, como deveria ser um valido ideal, acionando valores, ideias, demonstrações e exemplos para um campo social específico: a corte filipina.

O cânone de literatura nacional criado em torno de Gregório de Matos pode ser comparado com o caso espanhol de Lope de Vega, abordado como o criador do drama

---

<sup>24</sup>Ver: VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. *Topoi*, v.9, n.16, p.191-232, 2008; VIANNA, Alexander Martins. *Shakespeare*, nosso estranho. *Acta Scientiarum: Human and Social Science*, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

<sup>25</sup>HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.31-33

nacional e popular. Além disso, Lope de Vega é considerado exemplo, por excelência, do gênero ou subgênero *Comedia de Privanza* ou *Drama de Privanza*, designação criada pela crítica literária atual para explicar peças que abordam o tema do valimento basicamente através do movimento da ascensão e queda de validos. Nesse caso, o desinteresse em *Cómo ha de ser el privado* seria justificado por não atender a esse modelo. Assim, para analisar a peça em questão, é necessário, tal como nos estudos de Hansen, desconstruir os parâmetros de mérito literário construídos pela crítica romântica para reconstituir a legibilidade do texto em relação aos seus horizontes socioculturais epocais de uso.

Como podemos notar, diferentemente do *new criticism*, Hansen historiciza o gênero associado ao nome “Gregório de Matos Guerra” para desconstruir os parâmetros de mérito literário da tradição crítica romântica que o situavam como exemplo maior de “literatura colonial”, pretendendo reconstituir uma legibilidade histórica da relação “autor/obra” e “gênero/sociedade” a partir da tradição editorial dos textos associados ao nome “Gregório de Matos Guerra”. Além disso, os estudos de Hansen demonstram um caminho próprio de aplicação de premissas críticas da *estética da recepção* que interessam ao nosso trabalho e se somam ao que discutimos anteriormente a partir de Bouza, Chartier e Vianna. Por conta disso, é importante nos determos em alguns dos aspectos da *estética da recepção* que dialogam com as premissas críticas deste estudo.

## 1.2 O Desafio Metodológico da Estética da Recepção

Contra os métodos advindos do objetivismo histórico nos estudos de história da literatura até a década de 1960 – a tradição da história literária alemã, encarnada por Gervinus e o historicismo de Ranke –, surge o primeiro esboço sobre a teoria da estética da recepção a partir da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz em 1967. Tal experiência foi publicada sob o título de *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, na qual Jauss propunha uma nova perspectiva em relação aos estudos da história da literatura e da teoria literária. A crítica de Jauss se destinava às abordagens generalizantes e à escrita da história da literatura pautada na primazia da cronologia das obras dos autores do período, os considerados mais importantes, e das relações lineares simplificadoras entre a vida e a obra de cada autor. Atribuir uma linha sucessória à história e à arte literária parecia um mecanismo de estagnação das relações contextuais e históricas inerentes aos textos<sup>26</sup>.

A estética da recepção se apresentava como alternativa, por um lado, à chamada crítica imanentista, que se difundiu após a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha Ocidental, e foi aprimorada pelo formalismo russo, pelo *new criticism* e pelo estruturalismo francês; por outro lado, apresentava-se como alternativa a um marxismo reflexiológico, dominante na Alemanha Oriental<sup>27</sup>. Tais concepções desconsideravam o papel do leitor na construção e na significação das obras no *continuum* histórico. Para os formalistas, interessava a obra apenas em sua face estilística (no sentido da poética psicológica criticada por Bakhtin<sup>28</sup>), ou seja, a hipótese de um *modelo de ouvinte/leitor* que interfere na concepção, tom e função (necessariamente dialógicos) do gênero textual não era algo relevante para os estudos literários.

---

<sup>26</sup>LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A Literatura e o Leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p.10-19

<sup>27</sup>LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A Literatura e o Leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p.12-13

<sup>28</sup>Ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

No outro polo, observamos Jauss criticar a tendência ao reducionismo (ancorada numa sociologia da literatura e das artes de viés marxista na década de 1960) na forma de se tentar estabelecer a relação entre arte e sociedade. Tal tendência foi marcada por ações interpretativas que estabeleciam as ligações entre “obra literária” e “realidade social” por meio de um estudo centrado apenas nos motivos ou tipos literários, buscando-se estabelecer conexões muito impressionistas entre mudanças de motivos ou tipos literários e transformações sociais e econômicas, particularmente se pareciam cumprir uma teleologia de modernidade centrada na expectativa de emancipação do indivíduo<sup>29</sup>. Ora, isso gerava um problema de parâmetros de relevância para estudos daquelas obras literárias que não cumpriam tal expectativa ética emancipatória e/ou a função de evidência empírica da “realidade social em transformação”. Portanto, tal tendência de estudo era totalmente indiferente aos elementos retórico-poéticos e estilísticos dos gêneros textuais escolhidos como supostas expressões literárias das transformações sociais e econômicas.

Em suma, por tal viés, o artefato literário era reduzido a corroborar, ilustrativamente, compreensões extratextuais de cultura, instituições e sociedade que já se tinha de antemão por meio de outros registros históricos, sendo abordado apenas como produto ou efeito estruturado de sua época (*aferida em termos socioeconômicos*), em vez de ser compreendido como agente estruturante de formas expressivas que criavam possibilidades de entendimento ou horizontes de expectativas referidos a contextos específicos, não facilmente generalizáveis por categorias historicistas como “espírito de época”, “espírito da nação”, etc.

Jauss combate, portanto, os extremos simplificadores: a reflexiologia em estudos marxistas que ignoravam os *factores de sentido* dos gêneros literários que poderiam perdurar como *formas estilístico-expressivas* de ações comunicativas em diferentes *formas sociais* ao longo do tempo; a estética da produção dos estudos formalistas, que era indiferente aos fatores socioculturais e institucionais que criavam possibilidades de uso de gêneros literários no sentido de sua atualização, diversificação e variação, ou simplesmente a sua extinção. A estética da produção tinha o problema estrutural de não conseguir explicar como ou porque se dava a transformação ou a extinção dos/nos gêneros artísticos e, portanto, dos padrões ou hábitos de legibilidade; por outro lado, a reflexiologia sociológica criticada por Jauss tinha o problema estrutural de sequer cogitar explicar como um gênero literário que surgira numa época específica perdurava, ou era retomado/emulado, mesmo após a “realidade social” ter se transformado.

---

<sup>29</sup>Num grau mais atenuado, esse tipo de critério de relevância de uma “obra/autor” perpassou, desde finais da década de 1970, alguns estudos *neo-historicistas*, que criaram um nicho específico de embate com o *new criticism*. Identifiquei elementos de abordagem *neo-historicista* nos seguintes estudos específicos sobre a peça *Cómo ha de ser el Privado*: ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. *Hispania*, v.82, n.3, p.461-471, 1999; ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. *Hispanófila*, v.140, p.9-20, 2004; ARMAS, Frederick A. de. Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*. *La Perinola*, n.17, p.107-119, 2013; IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. *La Perinola*, n.9, p.267-298, 2005; IGLESIAS, Rafael. Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*. *La Perinola*, n.17, p.69-106, 2013; ARELLANO, Ignacio. Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas. *La Perinola*, n.17, p.57-67, 2013; GENTILLI, Luciana. La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. *La Perinola*, n.17, p.121-136, 2013; SAINZ, Julio Vélez. La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones. *La Perinola*, n.17, p.15-25, 2013. Há também a seguinte tese neo-historicista sobre o teatro de Quevedo: FERNÁNDEZ, María Hernández. *El teatro de Quevedo*. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.

A (re)descoberta do leitor/ouvinte por Jauss propunha de outra forma a questão da autonomia nos estudos literários, negando ao *autor* (individualizado e unificado pela poética psicológica dos formalistas) o monopólio do sentido sobre o texto. A questão consistia em articular a qualidade poética com a presença de um modelo de leitor como polo norteador na escolha, uso ou refundação de valor para um gênero<sup>30</sup>. Ao pensar no modelo de leitor/ouvinte, o crítico não poderia mais ignorar os fatores externos aos artefatos literários, mas que são apreensíveis por meio da linguagem.

Jauss sublinhou que as obras de arte existem unicamente dentro do marco configurado pela sua recepção, ou seja, pelas interpretações que delas foram feitas ao longo da história. Com isso, afirmando a sua crítica aos parâmetros de mérito literário do criticismo formalista, Jauss quis dizer que a monumentalização ou o esquecimento de determinadas “obras” e/ou “autores” não dependia apenas dos seus méritos estético-genéticos inerentes, mas também de gostos e interesses variáveis conforme época e lugar; o que poderia alçar uma referência do esquecimento, ou enterrá-la até o seu completo desaparecimento. Portanto, a sua análise valoriza a historicidade e o caráter público da arte, pois situa em seu centro o sujeito que percebe e o contexto no qual as obras são recebidas<sup>31</sup>.

Na relação dialógico-formativa, historicamente variável, entre função-autor, obra e modelo de ouvinte/leitor, o estudo poético por meio da compreensão e interpretação do significado de uma obra como expressão da intenção psicológica de seu autor (o *gênio original*) criava um problema metodológico de construção de evidência. Nas décadas de 1960 e 1970, houve também a tendência de estudos que pretendeu aplicar categorias psicanalíticas lacanianas em estudos literários, que igualmente ignoravam a historicidade dos gêneros e pressupunham, tacitamente, um modelo unificado e a-histórico de estrutura psicológica dos indivíduos que supostamente se expressava nas obras. Ora, a estética da recepção de Jauss também foi uma resposta a este beco sem saída: ao pensar a relação dialógico-formativa, historicamente variável, entre função-autor, obra e modelo de ouvinte/leitor como definidora dos gêneros, Jauss criou um método hermenêutico que visava a abordar a *intenção enquanto efeito do discurso*. Por tal viés, a recepção não está apenas no ambiente externo à obra, mas na própria obra, que apresenta níveis variáveis de negociação e tensão de sentidos com o mundo. Trata-se de considerar o artefato literário como uma *forma de resposta* feita de (e provocadora de) atos hermenêuticos específicos sobre suas matérias<sup>32</sup>.

A *intenção enquanto efeito do discurso* decorre do fato de que a obra de arte não nos retira ou liberta do mundo das experiências, por ser ato comunicativo; antes, oferece-nos uma margem para experimentá-lo, criando um campo específico de relação com a esfera mundivivencial por meio do gênero. Assim, é preciso diferenciar e estabelecer a correspondência entre as duas dimensões da relação entre *gênero textual* e *modelo de leitor/ouvinte*: o *efeito* (momento condicionado pelo gênero) e a *recepção* (momento condicionado pelo *modelo de destinatário*) para a concretização do sentido como duplo

---

<sup>30</sup>LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A Literatura e o Leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p.16. Na década de 1920, o ciclo linguístico de Mikhail Bakhtin na Rússia já havia antecipado muitas dessas questões. Como amostragem, ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

<sup>31</sup>INNERARITY, Daniel. Introducción: la experiencia estética según Jauss. In: JAUSS, Hans. **Pequeña apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002. p.9

<sup>32</sup>JAUSS, Hans. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luis Costa (org.). **A Literatura e o Leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p.69

*horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo modelo de destinatário (de uma determinada sociedade) indiciável no gênero.*

Ora, sendo um artefato cultural dialógico, a dimensão mundivivencial da obra literária está no *modelo de recepção* que ela sustenta, que é *efeito comunicativo* condicionado pelos recursos linguístico-figurativos, temas, tópicos e caracteres acionados pelo gênero literário. Em outras palavras, o gênero literário define *para si* um *modelo de leitor/ouvinte*<sup>33</sup>, ou de *decoro de legibilidade* para *leitor/ouvinte*, que se refere a modelos retóricos de evidência, demonstração e descrição que cumprem *funções comunicativas* referidas às pragmáticas da esfera mundivivencial. Esta é outra premissa metodológica importante, pois desdobra, neste trabalho, o ponto de partida de Jauss na direção das questões crítico-metodológicas de Hansen a respeito dos apagamentos de legibilidade dos gêneros literários dos séculos XVI e XVII provocados pela crítica/recepção romântica<sup>34</sup>.

Nesse sentido, entendemos que a recepção já faz parte da peça *Cómo ha de ser el privado*, que é vista, aqui, em sua relação com a realidade histórico-cultural de surgimento e/ou veiculação, pois cumpre uma *função comunicativa* e cria uma *margem de audiência/legibilidade* que decorre do *decoro literário* específico de seu gênero de enunciação<sup>35</sup>. As suas atualizações ou variações são regidas pelo “horizonte de expectativas” tanto da obra quanto dos leitores/audiência definidos pelo decoro literário do gênero da obra, que são fenômenos socioculturais variáveis no tempo. Assim, pode-se discernir como a expectativa e a experiência literária se encadeiam e, com isso, saber se produzem uma nova significação. É nesse sentido que a *experiência literária* do leitor/audiência (dentro e fora do texto) não é um fenômeno meramente psicológico ou exclusivamente estético, pois se desenvolve por meio dos recursos da obra e do contexto de seu surgimento e/ou (re)veiculação<sup>36</sup>.

Segundo Jauss, a história do prazer estético da arte se concretiza em três categorias da fruição estética: *Poiesis* ou “capacidade poiética”, por meio da qual o homem transforma o mundo em sua própria obra de arte ou algo acolhedor, distinguindo-se tanto do conhecimento conceitual da ciência quanto da práxis instrumental do ofício mecânico; *Aisthesis* ou experiência estética, por meio da qual uma obra pode renovar a percepção das coisas embotadas pelo costume, constituindo um conhecimento intuitivo potencialmente oposto ao conhecimento conceitual; *Katharsis* ou experiência de satisfação estética, por meio da qual o receptor pode ser deslocado da parcialidade dos interesses vitais cotidianos e ser conduzido a uma identificação comunicativa ou orientação da ação através da obra de arte<sup>37</sup>. Como lembra Hansen, é somente num contexto cultural de crítica romântica ou pós-romântica que tais categorias estariam relacionadas à noção de originalidade/novidade de um *autor genial*

---

<sup>33</sup>Ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

<sup>34</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; SINKEVISQUE, Eduardo. Tratado político (1715), de Sebastião da Rocha Pita: Galeria de tópicos. **Revista Contexto**, n.2, p.199-253, 2012.

<sup>35</sup>Sobre tais categorias, ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013; BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

<sup>36</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

<sup>37</sup>JAUSS, Hans. **Pequena apologia de la experiência estética**. Barcelona: Paidós, 2002. p.42-43

*individualizado psicológico*<sup>38</sup>, perspectiva que configurou uma teleologia crítica sobre o *moderno na literatura* que provocou, por dois séculos, a exclusão de *Cómo ha de ser el privado* como peça qualificada para um cânone autoral “Quevedo”. Daí a sua ausência dos cânones editoriais de *obras reunidas* até 1927.

Uma pergunta-chave da estética da recepção é: A que ou a quem um gênero textual responde? Contudo, considerando que *Cómo ha de ser el privado* foi um manuscrito do século XVII ao qual temos acesso, nesta pesquisa, somente por meio de edições dos séculos XX e XXI, tal pergunta-chave da estética da recepção possibilita o desdobramento de outras duas, que não apenas criam a base para a interseção entre questões poético-contextuais, mas também para ponderações críticas sobre materialidade textual: (1) Que destinatário é figurado no *horizonte de expectativa* de *Cómo ha de ser el privado* por meio da sua forma genético-temática? (2) Que destinatário é figurado no *horizonte de expectativa* da materialidade editorial de *Cómo ha de ser el privado* utilizada nesta pesquisa?

Tais perguntas se voltam para a estrutura formal-estilística do texto, mas não se fecham nele: parte do *conteúdo-forma* (i.e., da forma genético-temática e material) como o texto é concebido, da relação entre gênero e uso social do gênero, assim como, pondera o *ethos de decoro de recepção* contido no *pathos dramático da enunciação*. Considerando a minha forma de acesso à peça, tais perguntas também não podem ignorar a configuração do campo literário implicada no reuso ou refundação do gênero textual em novas materialidades editoriais. É deste modo que pretendo chegar à historicidade dos valores e ideias da *intenção enquanto efeito do discurso* e da *materialidade editorial da peça*, para ponderar especificamente o sentido e a função da figuração do *valimento* por meio de seu *conteúdo-forma*. Isso significa ir além da *retórica dos motivos*, sobre os quais se detiveram os estudos recentes neo-historicistas sobre a peça.

Assim como os poemas de Gregório de Matos Guerra analisados por Hansen, a peça *Cómo ha de ser el privado* teatraliza não só um tema, mas também o seu código de recepção. Por isso, devemos lê-la não só por um nexos temático, mas também pela *articulação pragmático-formal* de seu gênero de enunciação, à qual os temas se subordinam. O gênero e a destinação prescrita no gênero e na materialidade textual evidenciam um padrão de escrita e legibilidade/audiência que faz emergir o esboço do funcionamento da peça e das posições políticas que ela difunde. Assim, o que faço, aqui, é ampliar metodologicamente o sentido da noção de *horizonte de expectativa* do paradigma crítico da *estética da recepção* de Jauss, visando a reconstituir, como ação hermenêutica, as questões para as quais o seu gênero textual foi uma resposta.

A opção de trabalhar a peça como fonte para o estudo histórico nos leva a ter de conhecer o campo social e institucional de ideias, gostos, interesses e valores que interferem nas escolhas de sua produção e forma de enunciação, bem como os regimes de verdades sobre os temas abarcados no texto, que tem um *conteúdo-forma* decorrente de seu *gênero/decoro*, que o historiador não deve ignorar, sob o risco de fazer um estudo ainda ingenuamente reflexiológico da peça, embora centrado na retórica dos motivos, como tem sido recorrente nos trabalhos de viés neo-historicista. Justamente por ter sido considerada pela *teleologia crítica do moderno literário* como uma *peça menor* (*menor* porque “não-inovadora”, segundo os padrões críticos românticos e pós-românticos anticlássicos e psicologizantes, criticados por Hansen<sup>39</sup>), há mais trabalhos neo-historicistas sobre *Cómo ha de ser el privado* do que aqueles centrados num aprofundamento literário sobre seu *conteúdo-forma* enquanto gênero

<sup>38</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

<sup>39</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

de enunciação com funções regradas por decoro literário referido a usos específicos no ambiente cortesão filipino.

### 1.3 Abordagens sobre *Cómo ha de ser el privado*

A peça *Cómo ha de ser el privado* ficou por séculos silenciada nos projetos de transposição impressa de manuscritos de peças do chamado “Século de Ouro”, não sendo reconhecida à altura de outras obras atribuídas a Quevedo. A peça só foi receber atenção e acessibilidade ao público quando Artigas publicou uma edição impressa em 1927<sup>40</sup>. Embora achasse a peça medíocre, sem ação dramática, feita por Quevedo para consolidar a sua posição na corte, justificava a sua importância pela presença de eventos e personagens históricos. Outros autores se inseriram nessa tradição interpretativa, como Manuel Urí<sup>41</sup>, Urrutia<sup>42</sup>, Cotarelo<sup>43</sup> e Elliott<sup>44</sup>. Portanto, o parâmetro de mérito para a transposição impressa do manuscrito foi, desde a primeira vez, *eminente histórico*, pois a peça não cumpriria os parâmetros de mérito literário segundo uma *função-autor* “Quevedo” psicologizada, unificadora e romântica, igualmente marcada pelas noções de espírito independente e inovador.

Em todo caso, novos interesses sobre a sua *intencionalidade* em seu momento histórico têm suscitado nova relevância para a peça, para além dos embates de gosto da crítica literária hodierna. Alguns autores vêm fazendo outras perguntas à peça, mais próximas ao neo-historicismo do que ao criticismo literário (pós-)romântico<sup>45</sup>. Para esses autores, a literatura, como possibilidade de fonte histórica, permitiria identificar a dimensão ideológica do texto literário – seja num sentido subversivo, seja num sentido conservativo – em relação às instituições sociais e políticas. Este foco na dimensão ideológica é a que mais aproxima a produção neo-historicista das categorias analíticas e dos horizontes de expectativas das críticas cultural e literária de viés marxista. Como a questão do debate sobre gosto estético do criticismo literário é secundária para os neo-historicistas, é deles que mais vemos os escritos

---

<sup>40</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro inédito de Don Francisco de Quevedo y Villegas**. Edição e estudo introdutório de Miguel Artigas. Madrid: ERA, 1927.

<sup>41</sup>MARTÍN, Manuel Urí. Introducción biográfica y crítica. In: MARTÍN, Manuel Urí (ed.). **El Chitón de las tarabillas**. Madrid: Castalia, 1998.

<sup>42</sup>URRUTIA, Jorge. Quevedo en el teatro político. In: CONCHA, Víctor García de la (ed.). **Homenaje a Quevedo**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. p.173-185

<sup>43</sup>COTARELO, Armando. El teatro de Quevedo. **Boletín de la Real Academia Española**, tomo XXIV, cuaderno CXIV, p.41-104, 1945.

<sup>44</sup>ELLIOTT, John Huxtable. Quevedo and the Count of Olivares. In: IFFLAND, James (ed.). **Quevedo in Perspective**. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. p.227-250

<sup>45</sup>ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **Hispania**, v.82, n.3, p.461-471, 1999; ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. **Hispanófila**, v.140, p.9-20, 2004; ARMAS, Frederick A. de. Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*. **La Perinola**, n.17, p.107-119, 2013; IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **La Perinola**, n.9, p.267-298, 2005; IGLESIAS, Rafael. Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*. **La Perinola**, n.17, p.69-106, 2013; FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006; ARELLANO, Ignacio. Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas. **La Perinola**, n.17, p.57-67, 2013; GENTILLI, Luciana. La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. **La Perinola**, n.17, p.121-136, 2013; SAINZ, Julio Vélez. La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones. **La Perinola**, n.17, p.15-25, 2013.

sobre as peças julgadas literariamente como “menores” ou “irrelevantes” pelo criticismo literário.

Assim, em larga medida, são as perguntas neo-historicistas que mais têm criado campos de estudo e nova relevância para as peças “menores” do Século de Ouro. Com isso, muitas têm saído do esquecimento das caixas de manuscritos da Biblioteca Nacional de Espanha e ganhado a transposição impressa, criando desafios específicos de leitura. No entanto, nenhum desses autores neo-historicistas problematizou a específica *função-autor* em ***Cómo ha de ser el privado***, pois igualmente partem de premissas românticas biográficas de quem seja “Quevedo” para, então, buscarem confirmação de tais premissas na leitura de sua “obra”.

Além dos organizadores das novas edições críticas da peça, aquela de 2004, de Luciana Gentili<sup>46</sup>, e a de 2011, de Ignacio Arellano e Celsa García Valdés<sup>47</sup>, podemos destacar nessa tradição neo-historicista Rafael Iglesias, Frederick Armas, Susana Araico e María Fernández. Por um lado, alguns estudos oferecem uma interpretação oposta a que costuma ser aceita de elogio ao valido, percebendo, por trás dos elogios, uma crítica amarga a Olivares e ao rei, como é o caso de Iglesias e Armas. Como não sustentam as suas hipóteses *de intencionalidade* nas evidências retóricas do gênero literário que estudam, o que as fundamenta é basicamente uma ideia biográfica preconcebida de “Quevedo” enquanto sujeito independente, crítico, engenhoso e agudo, sem ponderar, para o século XVII, a natureza desindividualizante (de *gênero literário*) das qualidades sutil, engenhoso e agudo das peças associadas ao seu nome. No vocabulário analítico dos neo-historicistas, as qualidades que se reportavam ao *gênero literário* se tornaram categorias psicológicas de definição do *estilo do indivíduo-autor*<sup>48</sup>.

Outros estudos procuram sublinhar os valores literários e dramáticos de ***Cómo ha de ser el privado***, como é o caso de Melvina Somers<sup>49</sup> e Luciana Gentili<sup>50</sup>, mas não o fazem por meio da referência às categorias de gênero literário do século XVII<sup>51</sup>. Daí, não é de surpreender que Somers afirme que, embora a ação dramática seja relegada a um segundo plano ou ao passado, somos confrontados com *conflitos psicológicos*. Por este viés, Quevedo teria colocado problemas no caminho de vários personagens para construir sua trama em torno da solução desses problemas. E as três tramas – relativas ao privado perfeito, à relação do rei e Serafina e à disputa dos príncipes da Dinamarca e da Transilvânia pela mão da infanta – que pareceriam destruir a unidade de ação, na verdade, unificariam-se na figura do privado.

Por sua vez, Gentili, buscando a *originalidade do texto*, afirma que o *tema* modela a *ação* e é responsável pela unidade dramática. Por este viés, as tramas múltiplas se organizariam em torno do eixo estrutural do *tema do bom governo*, o que não suporia nem falta de intriga, nem incapacidade teatral. Para Gentili, a estrutura teatral da peça deveria ser

---

<sup>46</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. ***Cómo ha de ser el privado***. Edição crítica, introdução e notas de Luciana Gentili. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2004.

<sup>47</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. ***Teatro Completo***. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>48</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. ***Floema Especial***, n.2, p.85-109, 2006.

<sup>49</sup>SOMERS, Melvina. Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*. ***Hispania***, v.39, n.3, p.261-268, 1956. Este artigo é historicista, no sentido norte-americano, não no sentido alemão. E dessa matriz de análise que emergem os estudos neo-historicistas como uma variação crítica do historicismo norte-americano. Ver: GREENBLATT, Stephen. Novo Historicismo: Ressonância e Encantamento. ***Estudos Históricos***, v.4, n.8, p.244-261, 1991.

<sup>50</sup>GENTILLI, Luciana. La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. ***La Perinola***, n.17, p.121-136, 2013.

<sup>51</sup>Um bom indiciamento intertextual de categorias de percepção e avaliação do decoro literário filipino pode ser feito por meio da obra: GRACIAN, Lorenzo. ***Agudeza y arte de ingenio***. Amberes: Verdussen, 1725.

julgada, portanto, dentro das coordenadas do *teatro documental ou noticioso*, no qual Quevedo manipularia habilmente a *narração cronística*. A originalidade de *Cómo ha de ser el privado* estaria, assim, na sua *condição transgenérica de comédia histórico-ficcional*. Enfim, fica evidente a inabilidade da autora de categorizar a peça, criando apenas logomaquias. Ela não mostra nenhum domínio das categorias da poética de composição teatral das *belas letras* do contexto filipino<sup>52</sup>.

Tais formas de análises se aproximam da peça *Cómo ha de ser el privado* com um repertório carregado de categorias de percepção e avaliação características do drama burguês do final do século XVIII, que seguia as regras de composição de diálogos pretendendo a simulação da fala cotidiana de indivíduos evolutivos em ambientes eminentemente domésticos<sup>53</sup>. No drama burguês, a ação dramática seria gerada por tramas de personagens evolutivos ambientadas em círculo doméstico. No entanto, a corte na peça *Cómo ha de ser el privado* não é um ambiente privado (no sentido liberal); e seus personagens não podem ser considerados como simulação cênica de individualidades evolutivas em situação doméstica corriqueira. Pelo contrário, trata-se de máscaras cênicas nodais que representam idade, posição social-institucional, gênero (masculino e feminino) e humor/paixão (ira, vingança, melancolia, enamoramento, etc), demarcadas e expressas pelo decoro do gênero literário de acordo com situações cênicas estereotípicas. Além disso, a ideia de *espelhamento de realidades particulares evolutivas*, proposta pelo drama burguês de finais do século XVIII, parece-me com a opção crítica (neo-)historicista de ler *Cómo ha de ser el privado* com foco prioritário na descoberta de referências ou indícios textuais que apontem para alusões ou alegorias a contexto e personagens históricos da corte filipina.

María Fernández<sup>54</sup>, autora responsável por raro trabalho doutoral que se dedicou à dramaturgia de Quevedo, também afirma a importância do valor da peça enquanto *documento histórico*. Para Fernández, não se deveria julgar pejorativamente a falta de dinamismo dramático e a ausência de lances do acaso e reveses da fortuna. Aqui, fica claro que a autora desculpa as supostas imperfeições da peça por meio de seu significado como *documento histórico*. Portanto, as suas categorias de percepção e avaliação seguem a tradição crítica romântica espanhola que tem o cânone “Lope de Vega” como referência de excelência literária porque teria composições ricas em “voltas da fortuna”, entendidas como fundamento ou parâmetro para o dinamismo dramático *típico* do teatro espanhol do “Século de Ouro”. Nesses termos, Lope de Vega seria responsável por produzir nas “*Comedias de privanza*” um conflito dramático estruturado em torno da *ascensão e queda do valido*, colocando à prova a valia do privado e elogiando o rei através da exaltação de sua heroicidade. Também para Araico<sup>55</sup>, o escasso dinamismo, que se cristalizaria como absoluta paralisação cênica em *Cómo ha de ser el privado*, seria compensado pelo talento lírico de Quevedo em dois sonetos amorosos, que culminam em grande tensão dramática. Em outras palavras, o que Araico elogia na peça é justamente aquilo que se aproximaria de uma expectativa de belo segundo a forma de composição do soneto romântico. Mais uma vez, não se analisa a peça por meio das categorias poéticas das *belas letras* do contexto filipino<sup>56</sup>.

Nos estudos neo-historicistas, o alegado *conteúdo ideológico* em *Cómo ha de ser el privado* é referido à visão política e aos interesses de Quevedo na corte filipina. Por isso,

<sup>52</sup>Ver: GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725.

<sup>53</sup>Ver: WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (1957).

<sup>54</sup>FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.

<sup>55</sup>ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **Hispania**, v.82, n.3, p.461-471, 1999.

<sup>56</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006.

diferentemente de obras satíricas nas quais Quevedo teria praticado *uma maior liberdade ideológica*, pondo em dúvida a honorabilidade cortesã, a obra *Cómo ha de ser el privado* estaria presa aos matizes de coação política e defesa dos interesses da corte. Não sendo fruto de sua *livre inspiração*, mas de encargos com afã de apologia ao rei e a Olivares, a peça *Cómo ha de ser el privado* seria panfletária, propagandística e tendenciosa.

Ora, a suposição de que haveria mais *liberdade ideológica* nas obras satíricas de “Quevedo” ignora o próprio decoro implicado no gênero satírico e a sua função no jogo cortesão de difamação. O gênero satírico não é a expressão de um “espírito livre”, mas um florete bem afiado entre os nobres<sup>57</sup>. Assim, percebemos que o tipo de formulação crítica que escalona a *maior liberdade ideológica* das obras satíricas de “Quevedo” como termo de contraste tipológico em relação à *maior coação política* em *Cómo ha de ser el privado* projeta um horizonte crítico de expectativa inadequado às formas de decoro literário do século XVII. Além disso, tal viés de leitura da peça propõe que seja entendida à luz do contexto político da época, considerando: os anos de correspondência e amizade de Quevedo com Olivares, o vínculo de Quevedo com o Estado e a sua defesa de uma monarquia livre de corrupção. Por isso, a crítica (neo-)historicista se preocupa em identificar a datação precisa da peça, os elementos históricos da corte filipina alegorizados em sua trama e a caracterização de personagens da peça como espelhos cênicos de atores históricos específicos.

Portanto, tal linha de investigação é coerente com a premissa de estudar a peça como *documento histórico*, mas se trata de uma visão estreita de documento histórico: o seu valor está em sua capacidade de ser *fonte* para o que acontece *fora da peça*, ou seja, esta é apenas abordada como *efeito estruturado* do contexto extralinguístico que já se conhece de antemão e, portanto, o seu papel é meramente ilustrativo do que “já se sabe”. A peça não é, de fato, o *evento* analisado, nem é entendida como um *ato ou evento estruturante* de possibilidades de entendimentos de contextos bem distintos daqueles que já se sabe de antemão por meio da historiografia histórica e literária – geralmente formada por premissas e coeficientes de criticidade segundo um horizonte de expectativa pautado na modernidade liberal.

Como temos notado, tais entendimentos sobre “Quevedo” são frutos do universo literário pós-aristotélica, iluminista, liberal e romântica, para o qual tinham mérito particular obras que cumprissem uma expectativa cultural norteadas por valores ligados à emancipação ou individuação crítica literária. Diferentemente de tal expectativa, a chave crítica deste trabalho não entende que haja um significado universal abstrato para o status de autoridade da “obra” e do “autor”, como pretenderia o criticismo literário; mas, por outro lado, não é possível fazer uma correlação simplória entre o suposto *conteúdo* de uma *obra* e o seu *contexto ideológico*, desconhecendo os decoros retóricos específicos de seu gênero textual no século XVII. A leitura histórica aqui proposta da peça como um *evento poético* referido ao ambiente de expectativas da corte filipina não se restringe à mera compreensão ou interpretação do seu significado como *expressão* de um *conteúdo ideológico*, nem à reconstrução da intenção psicológica de um autor-indivíduo; mas sim refere-se à *intenção enquanto efeito do discurso* segundo o decoro de seu gênero, sem desconhecer a ambiência de uso do gênero no século XVII e as interferências, em sua linguagem, da forma editorial impressa atual.

---

<sup>57</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, n.4, p.317-342, 2000; DARNTON, Robert. *Poesia e Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

## CAPÍTULO II: LINHAGEM EDITORIAL E A INTERFERÊNCIA DOS MODELOS CRÍTICOS ANTICLÁSSICOS DE RECEPÇÃO

Ordenamos este capítulo em três subitens que representam o percurso de análise sobre a materialidade editorial de minha fonte. No primeiro subitem, intitulado “Do Manuscrito às Primeiras Formas Impressas”, localizamos nas primeiras edições impressas do manuscrito as premissas de função-autor que explicam o interesse tardio pela sua transposição. No segundo subitem, em “Alguns Parâmetros de Recepção da Crítica Literária”, buscamos entender a construção do cânone ‘Quevedo’ e os julgamentos negativos relacionados à obra teatral que lhe é atribuída. Para tanto, tivemos que nos debruçar sobre a construção do cânone ‘Lope de Vega’, que se tornou modelo romântico do *savoir-faire* dramático para o *teatro espanhol do século XVII*. Finalmente, procuramos analisar as premissas dos editores para definir “obra” de “Quevedo” na parte dedicada à “Materialidade e Limites da Edição de Fonte desta Pesquisa”, observando, por exemplo, arranjo de prefácio, premissa de escolha de textos e de estabelecimento da forma impressa, parâmetros críticos metodológicos e as suas interferências na forma textual em página e as explicações dos organizadores quanto às escolhas sobre transposição entre manuscrito e página impressa.

### 2.1 Do Manuscrito às Primeiras Formas Impressas

O texto atribuído a Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, circulou no século XVII como manuscrito. Um dos manuscritos, de copista provavelmente andaluz, está no manuscrito 108, fólios 1-70, da Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander<sup>58</sup>, como *Fragmentos no impresos hasta hoy de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Aureliano Fernández Guerra, em sua epístola no *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*<sup>59</sup> de Barrera y Leirado (1860), dava notícia de um manuscrito do segundo terço do século XVII que se incluiu na coleção de Ambrosio de la Cuesta y Saavedra e que, mais tarde, foi incorporado à biblioteca de Bartolomé José Gallardo. Este o anotou e o emprestou a um sobrinho. Quase sete décadas depois, o códice foi localizado na Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. No *Catálogo*, o repertório do teatro atribuído a Quevedo, incluindo *Cómo ha de ser el privado*, foi revisado por Aureliano Fernández Guerra e se tornou referência para as posteriores edições do chamado *teatro completo* de Quevedo, terreno em que há divergências quanto à atribuição de algumas peças ao autor e à classificação de textos como obras de teatro.

O manuscrito 108 foi impresso primeiramente por Miguel Artigas, em 1927, na “Biblioteca Seleta de Clássicos Espanhóis” da ERA<sup>60</sup>. Posteriormente, foram feitas outras edições impressas. A edição de Luis Astrana Marín<sup>61</sup>, de 1932, parte fundamentalmente da edição de Artigas e foi depois retomada por Felicidad Buendía (1960) na reimpressão das

<sup>58</sup>Bleuca sublinha que o copista foi um andaluz pela frequência do seseo e ceceo.

<sup>59</sup>BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.

<sup>60</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Teatro inédito de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. Edição e estudo introdutório de Miguel Artigas. Madrid: ERA, 1927.

<sup>61</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Obras en verso, Obras Completas*. Edição de Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932.

obras completas de Aguilar. Há também a edição de José Manuel Blecua<sup>62</sup>, de 1981, em que corrige erros de pontuação e transcrição supostamente cometidos por Artigas, enquanto os seus aparatos de notas carecem de comentários lexicográficos e contextuais. A edição de Luciana Gentili<sup>63</sup>, de 2004, reproduz o manuscrito 108 da Biblioteca Menéndez Pelayo. Por sua vez, a edição de Ignacio Arellano e Celsa Valdés<sup>64</sup>, de 2011, revisita algumas notas e corrige outros autores, sobretudo Artigas e Astrana, e é a edição utilizada no presente trabalho.

Não se parte, portanto, do manuscrito 108, mas de uma de suas transposições impressas do século XXI (*vide bibliografía*). Por isso, não podem ser ignoradas as premissas formativas dessa edição na transposição do manuscrito para a forma de livro, particularmente no que envolve as compreensões críticas atuais sobre prosódia e pontuação do século XVII e os critérios de conversão textual para o sistema gramatical de pontuação contemporânea do espanhol. Também não se pode ignorar a tendência das edições dos séculos XX e XXI de dividir as peças em atos e/ou cenas segundo o padrão editorial classicista que emergiu no século XVIII, o que não necessariamente correspondia, a julgar por outros estudos<sup>65</sup>, aos acervos de manuscritos de peças do século XVII. Este tipo de formato editorial tende a esvaziar o texto de sua original dimensão circunstancial e oral, pois pressupõe um leitor isolado que faça leitura silenciosa, além de criar um efeito monumentalizante, segundo a expectativa romântica da relação “autor/obra”, e psicologizante dos personagens.

As edições contemporâneas da obra teatral atribuída a Quevedo se encontram no cerne da problematização da função-autor romântica. A edição usada no presente trabalho, de Arellano e Valdés, não é diferente. Junto à observação sobre os problemas da transmissão do *corpus* textual dos séculos XVI e XVII, os críticos se preocupam em estabelecer a paternidade das obras, pautando a discussão por meio de conceitos-chave, tais como: peças autênticas, originais, de autorias indiscutíveis ou questionáveis. Nesse contexto de premissas, algumas obras são deixadas de lado por pertencerem ao anonimato e não poderem ser relacionadas com a produção de um autor específico.

Devido à construção e consolidação de um cânone nacional de literatura espanhola nos séculos XIX e XX, que tinha Lope de Vega como parâmetro de mérito literário, a peça *Cómo ha de ser el privado*, como foi visto no capítulo I, ficou durante muito tempo relegada ao esquecimento nos projetos de transposição impressa de manuscritos de peças do “Século de Ouro”, sendo editada somente em 1927, mas com reticências: Artigas a considerava com escasso valor dramático devido à elogiosa representação do rei Felipe IV e seu valido Olivares, que são figurados na peça, respectivamente, pelo rei Fernando e pelo conde de Valisero. Assim, o caráter canonicamente encomiasta da peça *Cómo ha de ser el privado* recebeu juízos negativos da crítica, que a mantiveram editorialmente inerte nas gavetas da Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

---

<sup>62</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obra poética. Teatro y traducciones poéticas** (v. IV). Edição de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1981.

<sup>63</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Cómo ha de ser el privado**. Edição crítica, introdução e notas de Luciana Gentili. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2004.

<sup>64</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>65</sup>CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002; VIANNA, Alexander Martins. ‘Shakespeare’: um nome para textos. **Topoi**, v.9, n.16, p.191-232, 2008; VIANNA, Alexander Martins. *Shakespeare*, nosso estranho. **Acta scientiarum: human and social science**, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

## 2.2 Alguns Parâmetros de Recepção da Crítica Literária

As publicações das obras completas atribuídas a Quevedo começaram a aparecer no final do século XIX e se consolidaram no século XX. O cânone editorial autor/obra que então emergiu tendeu a mais ratificar premissas político-biográficas do que literárias para compor a sua “obra”. À medida que se sucederam as edições críticas, aumentaram os estudos dedicados a seus panfletos satíricos<sup>66</sup>, gênero geralmente concebido para desqualificar algum desafeto na corte, pois atacava a reputação. A tais escritos, que formavam um gênero (tal como os atribuídos a Gregório de Matos Guerra, estudados por Hansen<sup>67</sup>), não havia a expressão de um espírito independente no sentido romântico, mas sim de um *ethos* afeito aos fatores de reputação no Antigo Regime. No entanto, foi o foco em tais escritos satíricos, associado a regastes de informações/invenções biográficas sobre o “autor”, que cunhou um cânone “Quevedo” como espírito independente (e anticlássico) ao modo romântico<sup>68</sup>, havendo a ausência de análises focadas nas funções dos gêneros textuais que foram associados posteriormente ao seu nome.

O gênero ou subgênero associado à *Cómo ha de ser el privado* é conhecido como *Comedia de Privanza*, ou mesmo *Drama de Privanza*. Não pudemos ter acesso à obra mais antiga sobre o assunto<sup>69</sup>, mas podemos dizer que as obras mais recentes<sup>70</sup> sobre o termo provêm de uma tradição crítica ligada ao neo-historicismo, cujo foco de análise se pauta na recorrência temática do valimento. Segundo George Peale<sup>71</sup>, o gênero *Comedia de Privanza* foi conformado entre 1595 e 1611 pelos poetas da *Comedia Nueva*, que eram seguidores de Lope de Vega. Tendo este “autor” como modelo, esse tipo de peça se estruturaria a partir de um conflito dramático em torno do processo de ascensão e queda – *la próspera y la adversa fortuna* – do personagem principal dessas obras, o válido. *Cómo ha de ser el privado* seria uma exceção a esse padrão de comédia devido à ausência de *voltas da fortuna* à la Lope de Vega, sendo este um motivo de sua desvalorização dramática pela crítica literária (pós)romântica. Por isso, não consideramos que o termo *Comedia de Privanza* seja

<sup>66</sup> SCHWARTZ, Lía. Las sátiras de Quevedo y su recepción. **Centro Virtual Cervantes**. Em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/satiras/introduccion.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion.htm). Acessado em: 10/01/2015

<sup>67</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>68</sup>Ver o exemplo do cânone editorial de: FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano (ed.). **Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Sevilla: Bibliobazaar, 1897.

<sup>69</sup>CAUVIN, Mary Austin. **The Comedia de Privanza in the Seventeenth Century**. Pensilvânia: Tese de doutorado da Universidade da Pensilvânia, 1957.

<sup>70</sup>PEALE, C. George. Comienzos, enfoques y constitución de la Comedia de Privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros Auctores*. **Hispanic Review**, n.1, p.128-156, 2004; FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006; INSÚA, Mariela. Aspectos del poder en la bilogía Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco de Jacinto Cordeiro. **Revista de Estudios Ibero-Americanos (PUCRS)**, v.38, n.1, p.186-199, 2012; VALLS, Teresa Ferrer. El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza. **Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo del Oro. I. El Noble**, p.1-25, 2004; WISE, Carl Austin. **Shadow of the king: privanza and perceptions of royal power in seventeenth-century spanish theater**. Georgia: Tese de doutorado da Universidade da Georgia, 2011; ARELLANO, Ignacio. El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua. In: GRANJA, Agustín de la; BERBEL, Juan Antonio Martínez (coords.). **Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII**, v.1. Granada: Universidad de Granada, 1996. p.43-64

<sup>71</sup>PEALE, C. George. Comienzos, enfoques y constitución de la Comedia de Privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros Auctores*. **Hispanic Review**, n.1, p.126, 2004.

operacional para a nossa interpretação, pois o conceito é inconsistente para demarcar *singularidade estilística*, em função de nossa percepção específica das características da fonte que estamos utilizando.

Por sua vez, o termo *Comedia Nueva* foi formulado pela crítica literária atual para distingui-la da obra teatral clássica, e tem Lope de Vega e seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)<sup>72</sup> como índice-referência de modelo crítico<sup>73</sup>. *Arte Nuevo* foi publicada por Alonso Martín em Madrid, como apêndice da segunda edição do livro de poemas cultos *Rimas*. A crítica romântica criou o mito de uma *Arte Nuevo* como manifesto estético-literário de defesa de uma liberdade criadora individual, disso decorrendo a noção de Lope de Vega como autor “genial/original”, que teria “fechado a boca” de seus detratores ao demonstrar formação clássica e autonomia em relação a esta ao falar da singularidade dos *corrales* citadinos, onde aconteciam as peças fora da corte. Assim, a imagem mais usual que se tem dado a Lope de Vega pela crítica literária é a de uma grande figura da inovação teatral espanhola que criou uma estética de ruptura do modelo pré-existente: o modelo clássico defendido pela preceptiva poética neo-aristotélica dos âmbitos acadêmicos espanhóis<sup>74</sup>.

Contemporâneas da comédia atribuída a Francisco de Quevedo, a *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que registra as características do gênero da comédia, e a *Agudeza y arte de ingenio*<sup>75</sup> (1648), de Gracian, sobre preceptiva retórico-poética, possuem um cotejamento de regras ou parâmetros de gênero que nos informa sobre modos históricos de ver e de dizer, sendo documentos referenciais, nesta pesquisa, para o entendimento sobre o papel do teatro na cena espanhola do século XVII.

*Agudeza y arte de ingenio* é um trabalho dedicado ao *ingenio*, que atua através da *agudeza*. Esta se vale dos tropos e figuras retóricas e de instrumentos para exprimir seus *conceptos*, que contêm os fundamentos da sutileza e de adornos do pensamento. O *ingenio* constitui a faculdade intelectual de produzir o discurso a partir de uma técnica ou arte, que se tornam ciência quando o saber aprendido se aplica numa prática, determinando-se como uso, ou melhor, bom uso, que emula as autoridades dos seus gêneros. Então, os autores utilizados como exemplos em *Agudeza y arte de ingenio*, entre eles Francisco de Quevedo e Lope de Vega, são vistos como grandes *ingenios* que compõem as suas obras aplicando preceitos conhecidos dos seus públicos cultos e as avaliam pela adequação aos preceitos técnicos. O nome do autor não designa a psique individual do artista, mas classifica o modelo da excelência do estilo de um gênero. O *ingenio* é ordenado pelo juízo, que opera nos gêneros oratórios, poéticos e históricos<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup>VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**. Edição de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

<sup>73</sup>HAYERBECK, Erwin. “El *Arte Nuevo de hacer comedias*”, una nueva estetica teatral. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, 14, p.7-17, 1988; HERRERA, J. Badía. **Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar**. Valência: Tese de doutorado da Universidade de Valência, 2007; MAESTRO, Jesús G. Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte Nuevo. De la poética especulativa a la poética experimental. **Anuario Lope de Vega**, n.4, p.193-208, 1998; PEALE, C. George. La Comedia Nueva y Vélez de Guevara ante la Cosa Nostra Siciliana. **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v.1. Madrid: Castalia, 2000. p.648-658

<sup>74</sup>BOECK, José Agustín Conde de. La teoría dramática como fuente para la construcción de imagen de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*. **Espéculo**, n.42, 2009. Em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/lopedra.html>. Acessado em: 01/03/2014

<sup>75</sup>GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725.

<sup>76</sup>Ver: GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.35-45, 2013.

O *ingenio* foi visto pela crítica pós-romântica<sup>77</sup> como a natureza de cada escritor que singularizaria suas criações. Os diferentes autores citados em Gracian foram interpretados anacronicamente como o melhor do gênio literário nacional, ou seja, configura-se uma ideia de tradição que partiria do mundo clássico, estender-se-ia ao longo dos séculos XVI e XVII, até alcançar os contemporâneos, caudatários atuais do gênio literário nacional. Por este viés, a *agudeza* e o *concepto* caracterizariam e exaltariam o talento peculiar dos *ingenios* da pátria, segundo uma condição conatural hispânica de *ingenio*. Assim, os conceitos a que se referem aos usos e sentidos clássicos de composição foram inscritos em teleologias de “literatura nacional”.

A *agudeza* é a metáfora produzida pela faculdade intelectual do *ingenio*, rainha de todas as sutilezas, e constitui o fundamento de toda a representação. O seu pressuposto doutrinário é que qualquer discurso é metafórico por natureza, pois os *conceptos* são imagens mentais que substituem os objetos da percepção. O *concepto* é o ato de entendimento que exprime a correspondência que se acha entre os objetos da mente, onde triunfa a *agudeza*. O entendimento alça-se como a prima do artifício, ou seja, o estremado do primor. A representação exterior imita as articulações do pensamento; por isso, as artes que operam com agudezas pressupõem a lógica da imagem. Todo o signo-verbal, plástico, musical, gestual, é uma imagem exterior de imagens mentais; logo, metáfora de metáfora. O desempenho apto da agudeza caracteriza a emulação bem feita, que é a imitação que supera o modelo imitado e visa a produzir um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada. Tudo segundo regras forjadas por um *concepto*. Assim, prescrevia-se que as metáforas inventadas pela faculdade intelectual do engenho deviam ser agudas<sup>78</sup>.

No século XVII, a analogia é conceitual, porque funciona como base do pensamento agudo, veiculado por metáforas de semelhança, ou de proporção, ou de atribuição, possibilitando formar conceitos. A *mimesis* implica a questão do decoro da relação de semelhança entre verossímeis. O verossímil é a relação entre discursos operada como semelhança que sempre pressupõe a comparação do discurso efetuado com outro já existente, que é considerado verdadeiro. O decoro articula-se a uma doutrina da medida, como proporção que regra os efeitos dos estilos, adequando-os aos preceitos dos gêneros, aos lugares comuns da matéria tratada, aos destinatários e às circunstâncias. A mais *ingeniosa* das semelhanças é a que se funda em uma agradável proporção e consonância dos extremos<sup>79</sup>.

Como a representação para os preceptistas do século XVII define a humanidade do homem, que só se comunica por meios indiretos e, de preferência, agudamente indiretos, o engenho não se contenta com a verdade, como o juízo. As agudezas aspiram à formosura e são louvadas como dicção e ação de *discretos*, opostos a *vulgares*, convencionalmente rústicos e sem engenho. Quando a correspondência entre os cognoscíveis extremos está recôndita e escondida é mais sutil e *ingeniosa*, pois, acrescentando a dificuldade, desperta

---

<sup>77</sup>LASHERAS, Antonio Pérez. La literatura española en la Agudeza de Gracián. **Bulletin Hispanique**, tomo 109, n.2, p.545-587, 2007; YAVANCOS, José María Pozuelo. La «Agudeza y arte de ingenio», primera neorretórica. **Biblioteca virtual universal**. Em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134169.pdf>. Acessado em: 01/06/2015; HERNÁNDEZ, María Teresa. La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián. **E.L.U.A.**, n.3, p.7-46, 1985-1986.

<sup>78</sup>GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725. p.3-4; HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-99, 2006; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.325, 2000.

<sup>79</sup>GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725. p.39; HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p24-25, 2013.

mais a atenção e a curiosidade. Quanto mais dificultosa é a verdade desse *artificio ingenioso*, mais agradável, pois serve de saída ao *ingenio*, e o conhecimento é mais estimado<sup>80</sup>.

Assim, a inteligência superior se caracteriza pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre *concepts*. O destinatário capaz de refazer o processo de construção da agudeza é tão perspicaz e versátil, ou seja, engenhoso, como o autor. Por isso, a agudeza era um dispositivo político que conferia distinção. Se em Roma a agudeza era *urbanitas*, ela se tornou no século XVII a civilidade ou estilo cortesão, proposta como modelo para todo o corpo político do Estado<sup>81</sup>.

Um exemplo marcante de *jogo sutil de semelhança* – e, portanto, elevado em *agudeza* – pode ser identificado já no início da peça *Cómo ha de ser el privado*, quando o termo *privado*, colocado em relação indireta com *privar*, desloca o sentido de *privado DE valido* (i.e., conselheiro-mor a dividir, por delegação, alguns atributos régios) *PARA risco de privação* (de ofício e de vida), ou seja, *desvalido*, caso deixasse de cumprir adequadamente o seu encargo de *atuar* adequadamente, por delegação, algumas prerrogativas da *persona régia*. A voz régia representada na peça mantém a relação de verossimilhança com a *persona régia* enquanto *discreto* solene, engenhoso e investido de gravidade condizente ao seu papel de poder soberano virtuoso enquanto *lex animata*<sup>82</sup>.

A *agudeza* deve ser entendida, portanto, como um modo de expressão literária por meio de uma categoria poético-retórica específica do Antigo Regime, ou seja, trata-se de uma preceptiva retórica historicamente situada. Não se trata, portanto, de uma ruptura com a poética ou a retórica de Aristóteles, mas de uma emulação de Aristóteles em chave neoescolástica para o universo específico de expressão literária cortesã em língua castelhana.

Da mesma forma, Lope de Vega também faz uma atualização de Aristóteles. A *Arte nuevo* não funcionou como um manifesto popular: foi um discurso oratório proferido para um público de seletos letrados, objetivando defender o teatro ante uma das academias literárias em voga na época, a Academia de Madri. Essas academias eram constituídas por letrados que se reuniam eventual ou regularmente na casa de um nobre convertido em mecenas, protetor e patrocinador da mesma. Provavelmente feita sob encomenda, a *Arte Nuevo* foi configurada para servir para a própria dinâmica de uso de textos polêmicos nesses tipos de reuniões, que designavam tarefas a seus membros. Essas tarefas consistiam frequentemente na composição de um discurso, de uma oração, sobre um tema prefixado para debate<sup>83</sup>. Portanto, o discurso de Lope de Vega correspondia ao horizonte de expectativas desses receptores letrados<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> GRACIAN, Lorenzo. *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes: Verdussen, 1725. p.22-25; HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas. Floema Especial*, n.2, p.85-86, 2006.

<sup>81</sup> HANSEN, João Adolfo. *Retórica da Agudeza. Letras Clássicas*, n.4, p.319-332, 2000.

<sup>82</sup> Ver: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.129-130, linhas 114 a 121

<sup>83</sup> MURILLO, Jesús Cañas. *Una oración académica: Arte de hacer comedias en este tiempo. Cuadernos del Lazarillo: Revista literária y cultural*, n.35, p.2-9, 2008.

<sup>84</sup> Nessas academias, convergiam-se os interesses literários de nobres e poetas. Inclusive, a necessidade de iniciar os jovens cavaleiros nas práticas e usos cortesãos foi uma das razões de sua consolidação. As academias seiscentistas refletem o novo espaço onde se reuniam poder e saber, permitindo novas formas de sociabilidade e transformando as práticas escritas das elites nobiliárias. Eram onde os cavaleiros ganhavam experiência, adquiriam conhecimentos e fortaleciam seus vínculos, assim como o lugar que contribuiu para a formação de muitos dos futuros servidores da Coroa. Apesar de a escritura ter alcançado notável consideração entre boa parte da aristocracia, muitos consideravam que a sua vinculação com os homens de letras desvirtuava a mais limpa e antiga das estirpes. Havia uma recorrente polêmica entre nobres e letrados sobre o uso e o valor outorgado às letras, e uma tensa rivalidade entre os ofícios da *pluma* e os de *espada*. Do lado da nobreza, defendia-se a impossibilidade de as letras outorgarem o direito a um ofício dirigente, pois tal responsabilidade era uma tarefa que competia a quem, por nascimento e sangue, gozava desse privilégio. Ou seja, a erudição não concedia a virtude necessária para o exercício do governo. Já para os homens da *pluma*, a aprendizagem os capacitava a

Poeta por ofício, Lope de Vega é incitado a dar uma justificação crítica a um gênero considerado de gosto baixo, ou seja, desprovido da dignidade literária das tragédias, gênero que era identificado aos nobres no século XVII. Para tanto, demonstra com erudição as regras clássicas de verossimilhança, inspirando-se nelas para desenvolver o seu discurso, com base na *auctoritas* de Horácio, Aristóteles, Terêncio e Plauto, condensando ironia e autonomia para dizer que não são os nobres, enquanto patronos, que movem o seu teatro, mas o gosto do vulgo, de onde tira o seu ganha-pão. Daí, lembra que o *teatro antigo* era dirigido a um público indistinto, ou seja, não estava fechado em cortes; disso decorrendo que os *corrales* poderiam ser uma analogia mais eficaz da eminência do *antigo* no presente do que o teatro para a audiência da corte. Assim, levando a termo o seu entimema, Lope de Vega defende que não deve ser confundido com um poeta “vulgar” por se dirigir ao “vulgo” (i.e., à audiência indistinta dos *corrales*), pois estaria mais próximo dos *antigos* do que o teatro feito para a corte.

Em *Arte Nuevo*, Lope de Vega defende a mescla do trágico e do cômico, a qual justifica por meio de Plauto. Isso não é singular de Lope de Vega: na Inglaterra, as companhias de Shakespeare faziam a mesma escolha baseada em suas releituras do “paradigma Plauto”<sup>85</sup>. Lope de Vega propõe e fundamenta a sua variação em relação à poética de Aristóteles nos seguintes termos: os antigos escreviam pensando na instrução e emoção de seu público, usando os recursos adequados de *sua época* (i.e., *atuais, nuevo* ou *moderno*). Por isso, a rigor, o seu “nuevo” na “arte” era uma variação e seleção de sentido sobre a tradição clássica antiga, ou seja, a autoridade de seu argumento não se baseava numa premissa de *novidade* como *originalidade genial* no sentido romântico<sup>86</sup>.

Portanto, sem se desvencilhar do sistema ético, estético, religioso, social e político de sua época, Lope de Vega, como outros *poetas cênicos*, faz uma apropriação seletiva dos clássicos, não apenas variando em relação a estes, mas em relação a si mesmo, como nota Diego Marín<sup>87</sup>. O poema aponta para um campo acadêmico de disputas de “*ingenios*” sobre como ler e o que ler dos clássicos. Em todo caso, o texto de Lope de Vega não é uma ruptura com Aristóteles e Horácio, um escrito de vanguarda, como foi compreendido pela crítica romântica, mas uma apropriação singular, criativa e seletiva da tradição clássica antiga<sup>88</sup>.

A extensa produção de comédias de Lope de Vega pode ser entendida pela demanda e pelas necessidades pecuniárias do poeta. Por seu gosto, Lope de Vega teria se dedicado a gêneros que tivessem mais prestígio social, como a épica e a lírica, de forma que chegou a

---

adquirir o direito a participar dos assuntos do Estado. Assim, havia uma distância social entre cavaleiros e letrados, apesar de ambos reconhecerem os benefícios de suas relações e do cultivo das letras. Em termos gerais, a insistência na oralidade por parte da nobreza cortesã dos Áustrias hispânicos pode ser considerada uma forma de se enfrentar a ascensão dos letrados próximos ao rei. Se estes aprendiam tudo em livros e em suas regras, os cortesãos de sangue insistiam em algo que, tal como o oral, parecia poder ser adquirido unicamente através da experiência de vida no palácio e do pertencimento à linhagem nobre.

<sup>85</sup>Ver: VIANNA, Alexander Martins. *Shakespeare*, nosso estranho. **Acta scientiarum: human and social science**, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

<sup>86</sup>Sobre este assunto, ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.40, 2013.

<sup>87</sup>MARÍN, Diego. Introducción. In: MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010. p.11-55

<sup>88</sup>Sobre a instituição retórica *antiga* entre os *modernos*, ver: ROMEO, Silvana Mantelli. Lope de Vega y el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: su contexto e influencias. **Revista Letra Digital**, 2012. Em: [http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1228:lope-de-vega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contexto-e-influencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1228:lope-de-vega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contexto-e-influencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458). Acessado em: 10/07/1014; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.323, 2000.

queixar-se das comédias como ocupações vis e alheias à sua condição<sup>89</sup>. Além disso, os escritores como Lope de Vega, de origem humilde e sem patronato nobre, sabiam que não podiam aspirar mercês simbólicas (hábitos e títulos) que obtiveram escritores de origem nobre, como Quevedo, por exemplo, que recebeu o hábito de cavaleiro da Ordem de Santiago como recompensa por seus serviços na direção da fazenda do vice-reinado em Nápoles. Lope de Vega só podia aspirar a recompensas materiais e diretas, em forma de prêmios, comissões de obras, regalos, em função de seu êxito nos *corrales*. Assim, podemos entender porque houve um grande interesse da geração anticlássica dos românticos em valorizá-lo como *gênio original*, criando um campo de recepção que interfere, até hoje, na construção de parâmetros ou coeficientes de criticidade que determinam a forma como determinadas obras são consideradas relevantes para a publicação e estudos críticos.

Rinaldo Froldi fez um exame crítico dos principais autores que se debruçaram sobre a obra de Lope de Vega. A sua preocupação foi mostrar que há uma tradição literário-teatral anterior àquela de Lope de Vega e que amadureceu especialmente em Valência, onde tomaram forma as estruturas da comédia que Lope de Vega impulsionara. No entanto, Froldi opera com categorias psicologizantes, já que tem interesse em analisar o que entende como as *personalidades artísticas* que contribuíram para a formação da tradição dramática valenciana<sup>90</sup>. Em alguma medida, isso lembra a forma crítica warbuguiana, de começos do século XX, de pensar *história da arte*, particularmente na forma como foram apropriadas, em chave *psicologizante*, as vidas de pintores de Vasari<sup>91</sup>. Froldi tem objetivos analíticos, premissas e categorias de percepção e avaliação distintos do tipo de legibilidade proposto no presente trabalho para a peça *Cómo ha de ser el Privado*. Contudo, oportunamente, ao buscar inserir a comédia em uma tradição literária constituída por obras de distintas personalidades, Froldi critica a tradição romântica que considera Lope de Vega como um *gênio por natureza* que cria a obra-mestra das comédias, e questiona a contraposição entre teatro clássico e teatro popular, ou seja, ratifica, para novo contexto literário, os parâmetros críticos de *Arte Nuevo*.

Menéndez Pelayo, por sua vez, ante a observação de um Lope de Vega escritor culto, criou o mito do poeta cindido em duas personalidades: por um lado, o grande poeta popular, criador do drama nacional; por outro, o poeta douto, que passa de um gênero literário a outro. Para Pelayo, a *Arte Nuevo* era uma espécie de palinódia, escrita contra as suas próprias convicções estéticas e para justificar suas culpas de ter se distraído das regras da arte. Para Menéndez Pidal, por outro lado, Lope de Vega não seria o literato que faz a palinódia do teatro *popular* (este *popular*, contraposto ao *clássico*, valorizado pelos românticos) porque acreditaria nos preceitos clássicos sobre a arte, mas sim seria o artista cético diante de tais preceitos, afirmando na *Arte Nuevo* uma nova *estética* (conceito iluminista que Hansen critica quando aplicado para formas literárias anteriores ao romantismo<sup>92</sup>). Portanto, Menéndez Pidal não se desvencilha da ideia de que Lope de Vega era o criador de uma obra original e autônoma. Joan Oleza se atém a essa visão histórica de dramaturgos como Lope de Vega, transmitida pelo criticismo romântico-nacionalista de Menéndez y Pelayo, alimentada no

---

<sup>89</sup>MARÍN, Diego. Lope de Vega Carpio: Bosquejo biográfico. In: MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010. p.14-15

<sup>90</sup>FROLDI, Rinaldo. **Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope**. Salamanca: Ediciones Anaya, 1968. Em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lope-de-vega-y-la-formacin-de-la-comedia---en-torno-a-la-tradicin-dramtica--valenciana-y-al--primer-teatro-de-lope-0/html/>. Acessado em: 01/ 09/ 2014

<sup>91</sup>GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.41-93

<sup>92</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.40, 2013; HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.99, 2006; HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.323, 2000.

Centro de Estudos Históricos de Madrid em torno de Américo Castro e ratificada pela interpretação sociológica de Maravall.

Foi o romantismo que contribuiu para a recuperação do teatro espanhol anterior ao neoclassicismo borbônico. Por meio de Adolf Friedrich, conde de Schack<sup>93</sup>, Calderón, Lope, Guillén ou Tirso foram resgatados do descrédito neoclassicista. O Conde de Schack seguiu os princípios poéticos da *Sturm und Drang* e, mais especialmente, de Johann Gottfried Herder – responsável pela dissolução do mérito cultural da poética neoclássica. Enquanto os postulados da poética dos irmãos Schlegel se adequaram melhor à obra de Calderón; a imagem de Lope de Vega construída pelo conde de Schack é a de gênio que soube captar o espírito da nação através de sua poética popular<sup>94</sup>.

Contra o teatro clássico francês – que se tornou um parâmetro de gosto refinado em várias cortes europeias entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII, coincidindo com o crescimento da influência política e cultural da corte francesa na Europa, ou seja, fora do contexto de Lope de Vega (1562-1635) –, reagiram os primeiros românticos da virada do século XVIII para o século XIX, cuja crítica literária passou a criar uma tradição favorável de recepção de dramaturgos como Shakespeare, Calderón e Lope de Vega, baseada em suas expectativas críticas sobre como deveria ser um teatro anti-clássico. O classicismo francês se tornou a forma cultural de expressão dos valores e princípios de distinção social da nobreza, ao passo que a tradição de apropriação crítica romântica, particularmente em sua matriz alemã, contrapôs-se àquele modo de vida cortesão<sup>95</sup>. Dessa forma, o Lope de Vega dos românticos foi considerado um exemplo instrutivo de imaginação criativa espontânea e adequada ao espírito nacional.

A geração pré-neoclassicismo criara uma recepção e, portanto, uma seleção própria da tradição clássica. A geração romântica, por sua vez, reabilitou a geração pré-neoclassicismo, criando categorias de recepção e avaliação de mérito e relevância literários igualmente seletivos, mas ignorou a sua forma específica de negociar com a tradição clássica. Afetada por tal crivo, a peça *Cómo ha de ser el privado* não teve atenção da crítica literária pós-romântica. Assim, tal como houve uma virada crítica do classicismo francês que relegara Lope, Quevedo e Calderón ao esquecimento cultural, também houve uma virada crítica romântica que os retirara do esquecimento, mas, para tanto, houve um preço: a interpretação de viés romântico – que elevou Lope de Vega à referência-índice de excelência da dramaturgia do espírito espanhol – relegou a segundo plano, entretanto, parte do teatro que era atribuído a Francisco de Quevedo na primeira metade do século XVII. Para tais críticos, Quevedo estava à margem do desenvolvimento da *Comédia Nova* e, no caso específico de *Cómo ha de ser el privado*, por ser positivante do *valido* e por não se identificar na sua trama as lopescas *voltas da fortuna*, tal peça sequer entrou nos cânones de “obras completas” como dignas do autor “Quevedo” até finais da década de 1920.

O valor de obra atribuído ao nome “Quevedo” era visto muito mais a partir de sua trajetória política, quer dizer, o interesse literário era referido aos elementos biográficos num grau maior de mútua interferência se comparado com os interesses mais estritamente literários em torno da produção crítica sobre Lope. O “Quevedo” geralmente alçado como objeto de interesse é aquele do *gênio satírico em descompasso com sua época*, o que configurou um

<sup>93</sup>SCHACK, Adolf Friedrich Von. **Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España**. Madrid: M. Tello, 2010.

<sup>94</sup>OLEZA, Joan. Claves românticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega. **Anuario Lope de Vega**, n.1, p.119-136, 1995.

<sup>95</sup>Ver: ELIAS, Norbert. Sociogênese da diferença entre ‘Kultur’ e ‘Zivilisation’ no emprego alemão. In: \_\_\_\_\_. **O Processo Civilizador**, v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.23-64; VIANNA, Alexander Martins. Shakespeare, nosso estranho. **Acta scientiarum: human and social science**, v.30, n.2, p.211-220, 2008.

sentido de “obra” como crítica amarga da vida de seu tempo, dos costumes, das instituições e da política. No entanto, a rigor, não havia nada de tão distinto de outros contemporâneos de Quevedo que atuavam por meio dos mesmos gêneros, particularmente os satíricos, como os panfletos compostos para atingir reputações de desafetos. As suas sucessivas prisões ou os desterros da Corte, por exemplo, justificariam a focalização em seu comportamento como francamente discrepante com a autoridade. Por este viés de ponderador crítico-biográfico, a peça *Cómo ha de ser el privado* não poderia compor seu cânone de “obra”, pois não se destacaria como algo referido a um sujeito biográfico configurado como *gênio satírico em descompasso com sua época*.

## 2.3 Materialidade e Limites da Edição de Fonte desta Pesquisa

A edição de *Cómo ha de ser el privado* que utilizamos faz parte de um dos volumes da coleção de livros cujos editores se propuseram a reunir todas as obras consideradas de Quevedo. Trata-se do volume dedicado ao *Teatro completo*<sup>96</sup>, de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés, enquanto dos outros dois volumes, um se dedica à *Prosa festiva completa*<sup>97</sup>, editada por Celsa Carmen García Valdés, e o outro à *Poesía original completa*<sup>98</sup>, editada por José Manuel Blecuá.

### 2.3.1 Sobre *Prosa festiva completa*

Em *Prosa Festiva Completa*, a editora divide a *Introdução* em três tópicos: *La sátira en Quevedo*, *Obras festivas* e *Estudio textual*, respectivamente. No primeiro tópico, explica-se que o título *Prosa festiva* se refere às obras em prosa de Quevedo, cuja sátira informaria todos os seus escritos, desde os opúsculos iniciais ou poemas incluídos em *Flores de poetas ilustres* até obras escritas nos últimos anos da vida do autor. Nos primeiros parágrafos de *Prosa festiva completa*, deparamo-nos com premissas românticas de autoria que formam o olhar da coleção: o que conferiria unidade às obras seria a *intenção satírica do autor* e seu *tom descontraido*. A sua sátira se caracterizaria pela *maneira de enfocar os assuntos*, por sua *especial atitude em relação à experiência humana*.

Observamos, aqui, uma forma de relacionar “obra” e “autor” a partir de categorias que definiriam o *estilo do indivíduo-autor* Quevedo – estilo no sentido da estética iluminista-romântica<sup>99</sup>. No século XVII, como já foi apontado, o nome do autor não designa um indivíduo e sua psicologia, mas sim referencia um modelo de excelência num gênero: quando os atos discursivos são julgados bem feitos, tornam-se modelares e, assim, são incluídos em elencos de autoridades do seu gênero, que são emuladas em novos atos. Diferentemente da imitação servil, a emulação constitui o modo engenhoso de produzir diferenças a partir dos usos contingentes da técnica retórica<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>97</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Prosa festiva completa**. Edição de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2007.

<sup>98</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Poesía original completa**. Edição, introdução e notas de José Manuel Blecuá. Barcelona: Planeta, 2004.

<sup>99</sup>Ver: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.40, 2013.

<sup>100</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.15-16, 2013.

Para Celsa Carmen García Valdés, a sátira *quevediana* conteria dois traços que definiriam a sátira moderna: *repreensão* e *entretenimento*. Para ela, o *satírico* Quevedo advogaria pela *reforma da conduta* mediante a *correção* e a *repreensão dos vícios*, ao mesmo tempo em que perseguiria o *entretenimento*, à **base de *engenho e humor***. Tal formulação é imprecisa e anacrônica porque pensa o *engenho* no sentido de invenção/criação individual, e não no sentido da noção do *ingenioso* no século XVII: o bom uso das preceptivas retóricas dos gêneros de enunciação para construir relações de semelhança sutis e condizentes com o decoro do gênero. Valdés usa o termo *humor* estritamente no sentido de *engraçado*. No entanto, a comédia é marcada pelo encontro e desencontro/desentendimento entre as partes, o que cria o movimento para a sua história, a qual tem a sua saída na conciliação como conclusão moral. Em seu processo propositivo de reforma dos costumes, pode haver escarnecimento ou não.

Além disso, Celsa Carmen García Valdés classifica a sátira de Quevedo em dois tipos: *séria*, responsável pela intenção moral da censura, em que acusaria a influência dos modelos clássicos e da tradição cristã; *cômica*, que pareceria brotar *espontaneamente do temperamento agressivo* e da *afiada língua do autor* e que seria onde Quevedo se mostraria mais *original*, sobretudo no *estilo*, pois os temas pertenceriam, quase em sua totalidade, a um *fundo geral de temas satíricos*, em parte populares, em parte fixados literariamente.

Considerando as premissas críticas de Celsa Carmen García Valdés, é possível identificar que o seu entendimento sobre o que seriam as *sátiras séria* e *cômica* já está marcado pelas premissas biográficas de figuração de Quevedo como um *escritor transgressor* que romperia com modelos clássicos e com a tradição cristã, inerentes ao seu mundo literário e teológico. Tais premissas fazem parte de uma recepção que alça valor baseada em critérios tardios, do universo pós-romântico, desconsiderando completamente as evidências retóricas do gênero literário no século XVII. As noções de “ruptura” e “originalidade”, construídas também nos estudos sobre a obra dramática de Lope de Vega, são exteriores ao século XVII. O público não esperava que o discurso fosse original, mas variações ou emulações realizadas com preceitos coletivamente partilhados. A *invenção*, por exemplo, não se confunde com “originalidade”, pois é um procedimento em que lugares comuns do gênero do discurso são lembrados ou achados pelo autor para produzir argumentos. Nessa perspectiva, podemos dizer que Quevedo seria *classicus*, não no sentido do cânone autoral romântico, mas no sentido latino, que nomeia o homem de primeira classe, o patrício, e que designa o *auctor* que tem *virtus* gramatical e retórica<sup>101</sup>.

Segundo a mesma edição, a sátira de Quevedo, que seria uma *postura mental*, ficaria convertida em *arte* devido ao domínio que o autor teria dos recursos da língua: *o chiste, o trocadilho, jogos de palavras habilmente logrados, insuspeitadas relações de ideias, hipérboles ou atrevidas metáforas*. Tais elementos formariam o *estilo* de sua sátira, cujo desenvolvimento seria *menos perceptível* nas obras festivas de sua *juventude*, estaria *mais madura* no *Buscón* e nos *Sueños*, e *muito mais comprometida* nas obras escritas em sua *idade adulta*. Parte-se, portanto, da biografia de Quevedo para entender a erudição de sua obra, dada a sua formação intelectual, bem como o desenvolvimento de sua obra como um reflexo processual do crescente desenvolvimento de um indivíduo psicológico. Não há, portanto, o trabalho de situar as peças nas preceptivas retóricas contemporâneas a Quevedo.

Além de citar autores estudiosos da sátira de Quevedo que, embora com considerações diferentes, possuem a mesma premissa de função-autor, a editora de *Prosa festiva* define o que considera a *atitude satírica* de Quevedo: o *satírico* faz objeto de *cínica burla* à

---

<sup>101</sup>Ver tais formulações conceituais em: HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v.20, n.33, p.25-40, 2013.

*mesquinhez humana*, às convenções que afogam e diminuem a *liberdade* e a *espontaneidade* (usos estereotipados da linguagem, como frases feitas, provérbios, expressões lexicalizadas e esquemas genéricos convencionais, como pragmáticas, cartas, memoriais, genealogias); *ridiculariza a necedade, a falta de sentido comum; põe em evidência uma série de figuras fingidoras* (falsos cavaleiros, velhos que se remoçam, valentes de mentira, falsas donzelas, etc.) que pretendem, com falsas aparências, ocultar a realidade. Assim, pela forma como são tratados os temas, a valorização da escrita de Quevedo não se refere à forma literária do século XVII, mas sim a um estilo de composição que seria próprio do indivíduo crítico “Quevedo” ao tratar determinados temas. A valorização de Quevedo por Celsa Carmen García Valdés como *autor* que critica tudo que afoga a *liberdade* e a *espontaneidade* situa-o claramente numa quadro de expectativas românticas a respeito da função crítica do autor.

No entanto, de acordo com a instituição retórica do século XVII, o gênero da sátira era adequado para ser falado em voz alta para uma multidão (*indistinta*) numa praça. Por isso, as caricaturas esquemáticas eram compostas para serem vistas uma única vez de longe. A obscenidade com que a sátira agride os tipos viciosos segue o cálculo dos graus da clareza e da posição a partir da qual o destinatário avalia o estilo<sup>102</sup>. As premissas de *Prosa festiva* ignoram o decoro implicado no gênero satírico e a função de sua composição, pois toma a sátira como fruto da *liberdade ideológica* de “Quevedo”.

Valdés afirma ainda que as obras festivas foram ordenadas por outros editores a partir de critérios temáticos, mas a sua edição propõe uma ordenação cronológica, embora não fosse tão importante fixar o ano exato (assinalar, por exemplo, que tal obra foi escrita antes ou depois de outra), o que só seria possível em alguns casos. De todo modo, trataria de uma ordenação aproximativa e sujeita a revisão. Segundo Valdés, cada obra foi objeto de estudo do ponto de vista textual e bibliográfico: relação de fontes, cotejo e análise das mesmas, fixação do texto-base e critérios de edição, problemas de autoria, cronologia e título, temática e estudos. A sua organização textual também se reporta a uma qualificação cronológica e sociológica referente ao contexto político, conhecido de antemão, e àquilo que entende ser o estilo próprio de “Quevedo”.

No entanto, como sabemos, a maioria das obras impressas atribuída a Quevedo circulou manuscrita e anônima no século XVII. Por ser nobre e por razões políticas, o próprio Quevedo não teria interesse em ver impressos alguns de seus manuscritos, ou ter o seu nome inadvertidamente associado a algum impresso conjuntamente inoportuno. Portanto, a própria possibilidade de falar em *texto original* (i.e., mais próximo da *mente/mão* do autor, segundo a expectativa romântica de função-autor) não se aplica ao contexto de Quevedo. Tais produções não foram concebidas para espelharem uma *singularidade psicológica*, mas sim para cumprirem uma expectativa de gênero vinculada à sua função comunicativa em contextos específicos de uso.

Considerando isso, entendemos que as tentativas de ordenação cronológica, por meio do paralelo *obra/biografia*, que perpassam as premissas críticas de Valdés ao perseguir os *textos originais* de “Quevedo”, são, em si mesmas, descontextualizantes do próprio universo de circulação de manuscritos e impressos literários na época de Quevedo. Os usos contingentes dos gêneros se baseavam numa autoridade anterior como princípio originário e fundante, e não na propriedade intelectual de um autor sobre a sua obra. Nesse sentido, não há demanda de “originalidade” – essa mercadoria inventada pela livre concorrência burguesa<sup>103</sup>. Por isso, ao pretender eliminar as *diferenças, erros de transcrição, emendas equivocadas* ou *desnecessárias, erros* ou *erratas*, etc, Valdés elimina editorialmente as evidências

<sup>102</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.41, 2013.

<sup>103</sup>HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.18, 2013.

conjunturais de flutuações textuais do século XVII, criando uma ilusão de textos mais completos ou mais próximos da “mão/mente” do autor.

As premissas de transposição manuscrito/impresso que pretendem eliminar as marcas de oralidade e as mediações copistas reforçam a ilusão do acesso à “mão/mente” do autor no sentido romântico. Ao justificar o uso da grafia modernizada, Valdés argumenta que não considerou os traços (segundo ela, não sistemáticos) de *seseo* que apresentam alguns manuscritos, pois considera que *não correspondem ao autor*, nem são próprios da língua da época, mas pertencem à fala particular do copista<sup>104</sup>. Ora, isso cria um paradoxo: se é por meio das cópias, de diferentes épocas, que se tenta reconstituir um arquétipo de “texto original” de “Quevedo”, como distinguir de antemão que a língua do copista (particularmente se for do século XVII) não é a mesma de Quevedo? Mais uma vez, parecem que premissas biográficas românticas sobre *Quevedo* norteiam os critérios de identificação literária sobre *Obra*.

Além disso, a editora moderniza o uso das maiúsculas e a acentuação segundo as normas acadêmicas atuais; a pontuação é interpretativa; e recolhe em um único aparato crítico as variantes e observações textuais e as notas filológicas. Nestas últimas, ela procura anotar os equívocos, as frases feitas distorcidas, zeugmas dialógicos, as referências alusivas, etc., que podiam resultar mais obscuras, justificando a interpretação, quando possível, com textos paralelos de Quevedo ou de outros escritores contemporâneos. Todas essas interferências da forma editorial impressa atual dificultam a aproximação à legibilidade de época dos textos, frequentemente abertos a equívocos, uma vez que a edição não se dedica a entender as formas de circulação de manuscritos e impressos e de decoro social e literário do século XVII.

### 2.3.2 Sobre *Poesía original completa*

O outro volume da coleção, que se chama *Poesía original completa*, dedica-se às obras poéticas de Quevedo que, assim como a maioria de suas obras, não foram publicadas. Por isso, os aficionados procurariam cópias de seus manuscritos, mas tais cópias teriam crescido com poemas que Quevedo nunca escreveu, ao mesmo tempo em que se imprimiam poemas seus como anônimos, procedentes de cópias manuscritas, muito distantes dos *originais*. Essa é a interpretação mais recorrente das obras consideradas de “Quevedo”. As questões, sempre presentes, da “originalidade” e da propriedade intelectual das obras garantem a paternidade de Quevedo segundo os critérios anacrônicos do (pós-)romantismo que perpassam a configuração da coleção.

Blecu aplica os seus critérios românticos de autoria à lógica editorial do século XVII. Segundo ele, com a morte de Quevedo, em 1645, o seu sobrinho don Pedro Aldrete y Villegas herdou seus papéis e os vendeu a um editor amigo de Quevedo, chamado Pedro Coello, que quis imprimir a obra poética de Quevedo e encarregou esta tarefa ao humanista don José González de Sallas. Don José preparou a edição do volume *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas*, que apareceu em Madrid em 1648. Não haveria nela nenhum poema que não seja *auténtico*. Os poemas que faltariam publicar teriam sido editados pelo sobrinho de Quevedo e, em 1670, na Imprensa Real, sob o título de *Las tres Musas últimas castellanas*, ele teria afilhado a don Francisco de Quevedo poemas que nunca escreveu, como alguns que estavam publicados em certa obra de Pedro de Padilla, impressa quando Quevedo tinha um ano.

---

<sup>104</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Prosa festiva completa**. Edição de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2007. p.24

Ora, isso que poderia ser um fator de estranhamento para a função-autor romântica centrada na ideia de *originalidade autoral individualizada* não o era no século XVII, quando um nome se constituía em conjuntural *auctoritas* sobre um gênero e, portanto, poder-se-ia reunir sob sua autoridade impressa, ou em volumes de manuscritos, algumas amostras modelares do gênero. Em certa medida, isso pode ser visto como característico de um universo sociocultural corporatista. Durante três séculos, a obra poética de “Quevedo” foi editada seguindo as primeiras edições de *Las tres Musas*. No entanto, Blecua afirma que teve o atrevimento de romper com essa tradição e agrupar os poemas de modo distinto, começando por aqueles que Quevedo teria escrito sobre os *mais graves problemas da existência*, aos que o editor chamou *poemas metafísicos*, ou *reveladores do interior da alma*, que a seu ver – em óbvia chave romântica e existencialista – realizar-se-ia plenamente na poesia. Então, na coleção aqui estudada, a obra poética de “Quevedo” foi editada a partir de uma ótica existencialista.

Para Blecua, a *originalidade* dos poemas *metafísicos* de Quevedo seria o timbre de voz que denuncia sua *autenticidade*, intensamente *agônica*, porque só os *grandes poetas* poderiam dar o *tom inédito* a ideias bem conhecidas desde a Antiguidade, passando por uma ascética cristã. Daí, o que nos comoveria nesses poemas de “Quevedo”, e não nos poemas de outros muitos poetas que escreveram coisas parecidas, seria o *estilo*, o *tom* e o *timbre de voz*, que individualizariam sua língua poética. Apesar de “Quevedo” conhecer todos os recursos poéticos, nesses poemas graves ele teria até o cuidado em usar uma língua coloquial, sem metáforas chamativas nem jogos de vozes. Essa estética advinda do cânone “Quevedo”, que pressupõe a psicologia do “autor” culto, ignora a técnica retórica, cujos procedimentos e efeitos verossímeis e decorosos são específicos da racionalidade não-psicológica da *mimesis* aristotélica reciclada neo-escolasticamente<sup>105</sup>.

Além da categoria de *poemas metafísicos*, o editor sublinha que em *Heráclito Cristiano* e em outros lugares de sua obra, o autor “Quevedo” daria entrada em uma série de *poemas religiosos*, cheios de *inquietação* e *angústia*. Tais *poemas morais* teriam como temas recorrentes serem contra os que se afanam por buscar riquezas e cruzam os mares, contra os ambiciosos, contra os avaros, aduladores e maus ministros, etc. Como podemos ver, as obras são divididas em categorias de acordo com sua temática, que tocaria o homem de todos os tempos e transformaria Quevedo num *grande poeta*. Portanto, uma premissa de mérito literário (romântico) importante que perpassa o olhar de Blecua é o fato de “Quevedo” também ser existencialmente universal. A rigor, no entanto, os *poemas morais* de balanço da vida e preparação para a morte são estoicamente convencionais em sua chave cristã. Os temas do poder do dinheiro, das donas, dos cornudos, dos médicos e boticários, das velhas, das donzelas pedintes e dos juízes e aguazis são tropologicamente convencionais na função moral de formação da lição do moribundo para os vivos. Nesse sentido, diferentemente do que propõe Blecua, a recorrência de tais temas não provaria a *autenticidade/originalidade* das obras de Quevedo.

Para Blecua, Quevedo também seria um dos *poetas amorosos* mais *intensos* da história literária espanhola, abordando um *tema sumamente original*, ainda que não lhe pertencesse integralmente, já que se acharia em Propércio: seria o tema da união do amor e da morte. Ora, um olhar minimamente cuidadoso sobre o tema das paixões, particularmente a paixão amorosa, demonstraria que esta é convencionalmente abordada como porta de entrada para a morte ou destruição nos séculos XVI e XVII. Portanto, de um ponto de vista estritamente temático, não haveria singularidade nesta matéria.

---

<sup>105</sup>Sobre este assunto, ver: HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. *Floema Especial*, n.2, p.99, 2006.

Segundo Blecua, a *fama de Quevedo* se sustentou sempre sobre suas composições burlescas e satíricas, nas quais a sua *imaginação chegaria a limites insuspeitos* e onde se achariam as *mais audazes e notáveis fórmulas expressivas* que conheceria a poesia espanhola de todos os tempos. A mesma noção de popularidade de Lope de Vega, embora relacionada ao teatro, é aqui aplicada ao *satírico e burlesco* “Quevedo”, elevando o valor de suas obras, transformadas em mercadorias apropriadas por públicos dotados de autonomia crítica.

Aqui, o “Quevedo” romanticamente celebrado como o melhor e maior *satírico* da literatura espanhola em prosa e em verso é significado como a expressão psicológica de um homem dotado de *extraordinários dotes linguísticos* e de uma *língua mordacíssima* temida por seus contemporâneos. Dessa premissa decorre a outra categoria de classificação de Blecua para os poemas de “Quevedo”: os *poemas políticos*, atribuídos ou escritos entre 1639 e 1645, que teriam coincidido com sua prisão em San Marcos de León e a queda e morte do Conde-Duque de Olivares. Especificamente no caso dos *poemas políticos*, fica evidenciado que um dos critérios de relevância dos mesmos na coleção é a sua relação com o contexto político da época. Assim, mais do que eventos literários, tais poemas seriam valorizados nos estudos como fontes para as questões políticas da época.

A atribuição a Quevedo de numerosos *poemas políticos* não deveria nos surpreender. Ele mesmo tentou ter algum controle sobre o que circulava em seu nome contra determinados desafetos, particularmente quando o contexto não era mais favorável. O ataque à honra era uma das principais armas políticas na concorrência por posições na corte do Antigo Regime<sup>106</sup>. Os poemas eram utilizados e metrificadas para isso, de modo a caberem no compasso de canções conhecidas e se difundirem rapidamente, cumprindo o seu papel derogatório da honra. Assim, diferentemente do que pressupõe Blecua, fatores de outra ordem, não necessariamente literários, poderiam criar *popularidade* para determinados escritos, posteriormente atribuídos a “Quevedo”. Nesse sentido, os *poemas políticos* não corresponderiam nem pelo *conteúdo* nem pelo *estilo* com uma autoria individualizada e original de “Quevedo”.

Depois da *Introdução, Poesía original completa* apresenta uma cronologia da vida de Quevedo, o que é compreensível pela lógica mesma da edição, que estabelece uma relação estreita entre “obra” e “contexto”, como se para entender a obra atribuída a Quevedo fosse preciso conhecer a sua vida pessoal e suas relações com as circunstâncias políticas. Depois, Blecua apresenta as edições de textos de “Quevedo” e a bibliografia de obras sobre Quevedo utilizadas na edição. E há também um apêndice no final do livro com uma *sátira contra os franceses* que poderia ter sido escrita por “Quevedo”, embora em três manuscritos da época figura o nome de Díaz Plantel, mas, ponderando o *tipo estilístico*, o editor levanta a hipótese de Díez Plantel ser um pseudônimo. Trata-se de *La Toma de Valles Ronces*. Para Blecua, as *concordâncias estilísticas* se referem aos recursos da *escrita de Quevedo* que o tornariam “autêntico”, tais como o vocabulário e as recorrências temáticas. A respeito disso, já ponderamos que vocabulário e recorrências temáticas não sustentam seguramente o que Blecua entende por autenticidade, pois se referem à função do gênero e a nomes conjunturalmente alçados como *auctoritas* textual de um gênero expressivo.

---

<sup>106</sup>Aliás, para efeito de comparação, ver: DARNTON, Robert. **Poesia e Política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

### 2.3.3 Sobre *Teatro completo*

Em *Teatro Completo*, os editores dividem a *Introdução* em *El corpus del teatro quevediano: problemas y estado de la cuestión*; *Las comedias*; *Los entremeses*; e *Loas y bailes*. Em *El corpus del teatro quevediano*, os editores explicitam os problemas da transmissão do *corpus* textual de Quevedo, estabelecendo algumas *precisões* a respeito do catálogo de obras conservadas. A sua preocupação, assim como a dos outros editores citados, é garantir a paternidade das obras a partir de uma pretensa “autenticidade” e “originalidade” das obras de “Quevedo”.

Como já foi dito, o *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), de Aureliano Fernández Guerra, foi o primeiro a oferecer uma revisão do repertório do teatro de Quevedo. Desde então, as edições se preocupam em fixar as peças autênticas, discutir a autoria de outras e dar notícia de algumas perdidas ou desconhecidas. Para os editores de *Teatro completo*, Fernández Guerra teria oferecido algumas datas erradas e aceitado a autoria de algumas peças que foram excluídas pela crítica mais recente do repertório de peças de “Quevedo”. Contudo, *Teatro completo* também não se certifica completamente do catálogo *exato e autêntico* das obras teatrais de Quevedo, embora conserve a mesma pretensão de depurar os “textos originais” do “autor” e também estabeleça hierarquizações qualitativas das versões de texto que melhor se adequassem à “mão/mente” de “Quevedo”, ou seja, sem os erros de copistas.

A edição que utilizamos de *Cómo ha de ser el privado* está inserida em *Teatro completo*, livro dedicado à publicação das obras teatrais atribuídas a Quevedo, divididas em comédias, entremeses, loas e bailes, respectivamente. Os seus editores, Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés, pretendem lançar luz sobre uma parte da obra menos conhecida de “Quevedo”, já que ele não se dedicou profissionalmente ao teatro e foi alvo de juízos negativos por parte da crítica em relação às suas qualidades como dramaturgo. *Cómo ha de ser el privado* abre o volume, talvez por ser a única comédia considerada completa, antes dos entremeses, que se ordenam segundo uma cronologia. Nos entremeses se coloca em primeiro lugar os escritos em prosa por parecem os mais antigos, e o resto dos escritos em verso foram ordenados segundo uma possível cronologia. *Los refranes* vai ao final da seção dos entremeses por sua autoria ser mais duvidosa.

A escassa obra dramática atribuída a Quevedo, que teria sido escrita ao longo dos anos 1613 a 1631, fica diminuída ante outras de suas obras, como *El buscón*, *Los sueños*, *La cuna y la sepultura* e *Política de Deus*, pois não se enquadraria bem com o *gênio do grande satírico*, ou seja, a um Quevedo que se *burla das convenções e usos estereotipados da linguagem* e, portanto, a um Quevedo construído pela crítica romântica como o crítico antiaristocrático que se expressava melhor em suas sátiras. O cultivo da cena por Quevedo estaria, então, fadada a obras por encargo ou de *conveniência pessoal*, bem como aos *exercícios entremesis* que pareceriam responder melhor a *seus gostos e habilidades de grande inventor da linguagem e gênio da caricatura*. Tais caracteres se tornaram critérios para a atribuição de autoria.

Em *Las comedias*, os editores começam analisando *Cómo ha de ser el privado*, chamando-a de *pieza de clave*, pois o principal meio para entendê-la seria através das correspondências da comédia com a realidade histórica espanhola contemporânea, quer dizer, as pistas que revelam os referentes reais dos personagens, dos lugares e das situações dramáticas. A partir de uma análise baseada na temática, concluir-se-ia que se trata de uma

peça de propaganda política, que tem por objeto a exaltação do valido perfeito, característica que provocou juízos negativos da crítica romântica.

Na seção *La recepción crítica de la comedia*, os editores chamam de recepção a interpretação que autores mais recentes deram à comédia. Há uma tentativa desses autores, assim como dos editores, de desfazer críticas negativas feitas, por exemplo, por Artigas<sup>107</sup>, Cotarelo<sup>108</sup>, Raimundo Lida<sup>109</sup> e Urrutia<sup>110</sup>, para os quais *Cómo ha de ser el privado* teria pouco interesse dramático, sendo interessante apenas por seu conteúdo histórico. No entanto, os autores que buscam desconstruir essa imagem acabam chegando às mesmas conclusões, na medida em que suas interpretações estão ligadas estritamente às relações com o contexto histórico da peça. Para os editores, os esforços de Gentilli<sup>111</sup> por ressaltar a coerência estrutural da comédia não resultam convincentes; da mesma forma que os trabalhos que olham com desconfiança a prática laudatória de Quevedo, como Frederick Armas<sup>112</sup> e Rafael Iglesias<sup>113</sup>, nem sempre são bem fundamentados.

Para desconstruir alguns argumentos de Armas e Iglesias, que imaginam um Quevedo crítico ao rei Felipe IV e a Olivares, os editores buscam outras obras de Quevedo em que ele teria tratado dos mesmos temas que aborda em *Cómo ha de ser el privado*. Assim, os editores se contrapõem à ideia de um “Quevedo” crítico ao rei Felipe IV e a Olivares por meio da presença, em outras obras, de temas recorrentes como a função da justiça contra os traidores, a qual significaria para Armas apenas a crueldade do rei, quando, na verdade, tratar-se-ia de uma prerrogativa costumeira de qualquer poder soberano no Antigo Regime que atuasse como antídoto da rebeldia sectária como doença no corpo político. Além do tema da justiça, os editores criticam a ideia de Armas de que a peça mostraria a dependência sexual do rei através de sua feminilidade, que se revelaria quando o rei é identificado com a imagem da aurora, e seu homoerotismo, que apareceria na imagem masculina de Atlas para Olivares, em quem se apoiaria o afeminado rei. Como mostram os editores, não há nenhuma implicação sexual no motivo em que o rei aparece como a nova aurora, no sentido de novo governo, nem na imagem de Atlas, imagem absolutamente lexicalizada e tópica na iconografia de privados que expressaria a função de Olivares como suporte do rei.

Segundo Armas, a peça também acusaria o rei de donjuanismo, ideia reforçada por Iglesias e rejeitada pelos editores, que afirmam que os apetites sexuais do rei não se desenvolvem, pois são dominados por ele. Outro componente crítico ao rei e ao valido, que Iglesias sublinha, veria na defesa de Olivares uma série de acusações, tais como a denúncia dos principais problemas que a Espanha passava naquele momento. Para os editores, contudo, a peça tem um propósito de elogio: não se pode defender alguém sem negar acusações; assim, não se podem ver as discrepâncias entre realidade e elogio como elementos críticos<sup>114</sup>. Afinal,

---

<sup>107</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro inédito de Don Francisco de Quevedo y Villegas**. Edição e estudo introdutório de Miguel Artigas. Madrid: ERA, 1927. p.L-LI

<sup>108</sup>COTARELO, Armando. El teatro de Quevedo. **Boletín de la Real Academia Española**, tomo XXIV, cuaderno CXIV, p.65, 1945.

<sup>109</sup>LIDA, Raimundo. **Prosas de Quevedo**. Barcelona: Crítica, 1981. p.162

<sup>110</sup>URRUTIA, J. Quevedo en el teatro político. In: CONCHA, V. Garán de la (ed.). **Homenaje a Quevedo**. Salamanca: Universidade de Salamanca, 1982. p.181-185

<sup>111</sup>GENTILLI, Luciana. Introducción a Quevedo. In: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco. **Cómo ha de ser el privado**. Edição crítica, introdução e notas de Luciana Gentilli. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2004.

<sup>112</sup>ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. **Hispanófila**, v.140, p.9-20, 2004.

<sup>113</sup>IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **La Perinola**, n. 9, p.267-298, 2005.

<sup>114</sup>Ver: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011. p.26-30

isso equivaleria a ler anacronicamente a peça do ponto de vista das exigências de sentido presentes no decoro de seu gênero. A peça cumpre a função genética do elogio, que não é completa se não aponta ou sugere adversidades ou perigos que testam a virtude do *valido* sob o olhar perscrutador do poder régio, o qual tem nele o seu espelho de *discrissão*: se o conselheiro é bom, isso é prova de bom discernimento na escolha feita pelo soberano – e discernimento é um componente que exhibe a sua condição de *vir virtutis*, ou virilidade virtuosa, no comando do império.

Tomando a distinção de Panofsky sobre arte entre *documento* e *monumento*, Arellano e Valdés acreditam que, considerando a peça como documento, ela mostra uma série de problemas passados pela Espanha das primeiras décadas do século XVII, ou seja, consideram-se os acontecimentos históricos de *fora da peça*, sem levar em consideração seu decoro social e literário. Como monumento, em seus objetivos e traçados literários e dramáticos, trataria de uma peça laudatória em favor de Olivares, como muitas produções da época ligadas ao mecenato e à propaganda política. A visão política evidenciada em *Cómo ha de ser el privado* estaria ligada aos interesses políticos do indivíduo “Quevedo” na corte filipina. Assim, seria uma peça incitada por Olivares ou nascida da iniciativa do poeta para agradar ao poder e manifestar um ideal de político providencialista em tempos de crise e mudanças.

A busca de uma datação em *Fecha y fuentes* pode ser entendida devido à chave crítica contextual dada à peça pelos editores, que se preocupam em fixar uma data a partir dos eventos históricos da época, transformados em fonte, e do livro de Merimée *Spectacles et comédiens à Valencia* (1580-1630), em cujo capítulo VI copia a lista das comédias que Roque de Figueroa e Mariana de Olivares levaram em 1 de março de 1624 a Valência, entre elas, figura a *Cómo ha de ser el privado*. Quevedo, então, teria lhe refeito mais tarde, o que explicaria às alusões aos eventos históricos ocorridos depois de 1624. A data mais aceitável seria 1628, antes do casamento da infanta com o rei da Hungria, e sua escritura se relacionaria com o sucesso da visita do príncipe de Gales.

No subtópico *Modelos de rey y de privado*, os editores buscam explicar o tema central da comédia: a configuração de um modelo de rei perfeito e de um não menos perfeito privado no marco de um novo regime político, que corresponderia ao final do reinado de Felipe III. É feito um paralelo dos personagens da peça que corresponderiam a personagens reais da corte filipina. Assim, a trama da peça é narrada de acordo com o contexto político e social da época, e seus temas são comparados a outras obras de Quevedo, como *Política de Dios* e *Discurso de las Privanzas*, bem como a outros textos de, por exemplo, Saavedra Fajardo, Roncero e Andrés Mendo, constatando que a necessidade de ministros e privados é reconhecida nos tratados da época. A análise sempre parte, portanto, de lugares fora da peça, equilibrando hipóteses intertextuais com extratextuais.

Daí, conclui-se em *Unas palabras sobre otros personajes* que todos os outros personagens, tirando o rei, o *valido* e em menor medida Carlos de Dinamarca, são secundários e estão a serviço da pintura dos protagonistas. No *Final*, os editores confirmam o juízo das primeiras edições e estudos de *Cómo ha de ser el privado*, justificando a falta de conflito dramático devido aos objetivos cortesãos de Quevedo em servir os poderosos. Em todo caso, a inclusão de *Cómo ha de ser el privado* no cânone editorial de “obra” de “Quevedo” pode ser explicada, em primeiro lugar, pelo fato de o manuscrito ter sido encontrado em *Fragmentos no impresos hasta hoy de Don Francisco de Quevedo Villegas* (portanto, um *locus* de autoridade arquivística); em segundo lugar, os editores confirmam a paternidade da obra com base em premissas biográficas e recorrências temáticas.

Do segundo texto na parte de *Las comedias*, chamado *Pero Vásquez de Escamilla*, só se conservou o começo. Os editores consideram que a comédia se centrava no mundo

socialmente baixo, vulgar-burlesco, que “Quevedo” aborda em outros textos. Por último, há o *Fragmento* «*que de letra del autor estaba escripto en el reverso de una carta*», no qual se supõe que é um fragmento de comédia, embora os editores digam que poderia ser um texto íntegro, pois teria sentido completo e é semelhante aos cinco textos breves editados como Diálogos na edição de Luis Astrana Marín<sup>115</sup>. Logo, o que daria sentido seria a temática do texto e a recorrência dessa temática em outras obras do mesmo “autor”.

Na parte dos *Entremeses*, além de oferecer um resumo da narrativa de cada peça, os editores destacam seus temas principais, os quais coincidiriam com o resto da *literatura burlesca e satírica de Quevedo*: o poder do dinheiro; a mulher e o matrimônio, em cujo âmbito destacaria a extraordinária figura do marido paciente; além das deformidades corporais e extravagâncias morais e intelectuais; gesticulações grotescas; retratismo caricaturesco; visualidade grotesca, etc. Junto a esses temas, construídos como próprios de “Quevedo”, também há um “Quevedo” possuidor de uma linguagem literária própria, com jargões risíveis, jogos de palavras, paronomásia, neologismos, hipérboles, etc.

Além da importância dada ao elemento verbal, os editores tentam dar relevância à ação dessas peças, cujas *anedotas e situações* seriam suficientes para lhes dar notável *dinamismo*, aumentado pelos bailes e as gesticulações grotescas das figuras jocosas. Em nenhum momento os editores citam os elementos da oralidade das obras e as evidências retóricas do gênero literário, tomando o *estilo do indivíduo-autor* “Quevedo” como características psicológicas, como a tendência sardônica de rir da condição do homem e das servidões que o condenam à carne ou à vaidade. Como sabemos, tais são caracteres de gênero, ou seja, não servem para sustentar uma hipótese centrada na individualidade autoral “Quevedo”.

Por fim, o conjunto de *Loas e bailes* – consideradas peças (mais ou menos) dramáticas em *Teatro completo* – desenvolveria o mesmo conjunto de temas e enfoques dos entremeses. O segundo tópico depois da *Introducción* e antes da *Bibliografía é Esta edición*, em que os editores localizam os manuscritos, falam dos manuscritos usados para a edição e citam as edições anteriores. Os editores manejaram as edições anteriores para o comentário ou a interpretação, ou para contrastar as suas soluções nos casos de maior interesse; e aplicaram os critérios editoriais do Grupo de *Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra* (GRISO)<sup>116</sup>, que procura refletir de maneira mais fiel as intenções do autor, reconstituir o texto a partir do qual devem proceder todas as versões existentes e a redação mais próxima ao original do autor; e analisa todas as relações textuais que existam entre os testemunhos sobreviventes com o objetivo de produzir um texto eclético que reflita, na medida do possível, as *intenções finais* do autor. Estas intenções ficam, às vezes, plasmadas no manuscrito autógrafa; outras vezes, em uma cópia de manuscrito, ou em uma edição impressa, ou inclusive na fusão de vários testemunhos.

Assim, o objetivo dos editores de reconstituir a *intenção final do autor individualizado e psicológico* significa apagar as marcas da flutuação textual e criar um arquétipo textual, o que se afasta do objetivo deste trabalho, que é reconstituir a *intenção comunicativa enquanto efeito do discurso da específica instituição retórica de minha fonte*. Portanto, para minhas questões de pesquisa, a pretensa *aproximação da mente/mão do autor enquanto intenção do indivíduo psicológico* não tem relevância. A construção desse arquétipo textual cria limitações para a pesquisa, uma vez que não tenho acesso ao manuscrito do século XVII da peça, mas à edição de 2011, a partir da qual analisei as ressignificações dadas ao texto do manuscrito.

---

<sup>115</sup>Ver: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obras en verso, Obras Completas**. Edição de Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932.

<sup>116</sup>Ver: <http://www.unav.es/griso/docs/inicio/principal.html>.

Nesse tipo de edição proposta, o texto *Cómo ha de ser el privado* foi ressignificado através de suas notas-de-pé-de-página. No primeiro ato, as notas-de-pé-de-página se dedicam a traduzir algumas palavras com a ajuda do dicionário de Covarrubias<sup>117</sup> e do dicionário de Autoridades<sup>118</sup>, seguida, às vezes, da contextualização histórica da palavra no texto. Tal contextualização é seguida na maioria das vezes da citação direta de obras de “Quevedo” e de outros autores nas quais a palavra possuiria o mesmo sentido, montando uma rede intertextual comparativa. Algumas frases também são decodificadas a partir do contexto histórico do texto e a partir de temáticas comuns à época, assim como, são mostrados os personagens, lugares e acontecimentos históricos a que o texto estaria fazendo alusão.

Nas notas-de-pé-de-página relacionadas a algumas palavras modernizadas, os editores apontam como essas palavras estavam escritas no manuscrito e, às vezes, em outras edições da obra. O critério realizado para a modernização e/ou correção de palavras ao longo do texto são a grafia contemporânea, a exemplo da palavra «*reconozcas*», escrita no manuscrito «*reconoscas*» (v.16); os erros de concordância, como «*la Estrellas*», em vez de «*las estrellas*» (v.1001); e o sentido, como «*el efecto de*», que se transforma em «*el defecto de*» (v.2418). Mantêm-se, em alguns casos, a escrita e a acentuação da palavra, com a explicação de que seria comum na língua clássica ou usual no Século de Ouro. Algumas diferenças em relação às edições anteriores quanto às marcações, apartes, aspas, correções desnecessárias, transcrições de palavras e interpretações do texto são também apontadas nas notas-de-pé-de-página, assim como possíveis erros cometidos pelos outros editores. Há a indicação de versos que foram omitidos em outras edições, às vezes com uma anotação de que falta algo no texto, talvez por tais editores não virem sentido nelas.

No segundo ato, além de as notas-de-pé-de-página se organizarem da mesma forma que as do primeiro ato, os editores observam as diferenças entre a realidade histórica e alguns acontecimentos que vão aparecendo no texto, com a mesma proposta de contextualização histórica. E assinalam as lacunas presentes no texto, como no v.1628, onde há algumas lacunas nas quais Gentilli colocou linha de pontos e numerou os versos faltantes, enquanto os editores preferiram numerar apenas os versos existentes, já que não é segura a extensão da falta de texto. No v.1663, assim como na edição de Gentilli, omite-se «*príncipe*» na marcação «*Vanse el Rey, Principe, y todos los hombres*», que é considerada errônea, pois o príncipe não se teria ido, só no verso 1667. No terceiro e último ato, os editores seguem o padrão das notas-de-pé-de-página dos outros atos, apenas destacando algumas palavras rasuradas que não conseguiram decifrar, e a falta de um verso de rima *é-a* (v.1973-1974). Todas as falas da peça são mantidas em versos solenes (mesmo as falas de Violín, personagem cômico), que configuram os personagens “cortesês” e as situações que exigem um jogo retórico de deferência<sup>119</sup>.

A edição confere ao texto uma disposição hodierna de leitura, buscando significados fixos de *intenção autor-indivíduo*, e cria julgamentos completamente distantes do decoro literário do século XVII. A natureza dessa edição cria, portanto, desafios específicos para esta pesquisa, já que se trata de uma edição do século XXI, cujos parâmetros de leitura e de crítica literária ainda estão ancorados na *função-autor* romântica, regida pela preocupação com uma *integridade intelectual-textual individualizada de Quevedo* a ser confirmada na ‘obra’, abordada como *monumento de literatura nacional espanhola*. Apesar das adaptações de didascálias em relação ao manuscrito 108, a edição não descaracterizou a versificação

---

<sup>117</sup> COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastian de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edição de Ignacio Arellano e R. Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.

<sup>118</sup> *Diccionario de Autoridades, Real Academia Española*, 3 vols. Madrid: Gredos, 1979.

<sup>119</sup> Ver: VIANNA, Alexander Martins. ‘*Shakespeare*’: um nome para textos. *Topoi*, v.9, n.16, p.225, 2008.

dialogal engenhosa e as tópicas retóricas referidas ao gênero e ao mundo social e político da tradição de teatro da corte filipina. Daí, é possível achar frestas de intencionalidade genético-epocal na linguagem da peça. No próximo capítulo, veremos que algumas regras de gênero, recorrências trópicas e figuras engenhosas em *Cómo ha de ser el privado* abrem possibilidades de usos da peça para o ambiente cortesão nos quais os elogios e desafios da relação entre *valido* e *poder soberano* formam um *jogo especular de exemplaridade e fusão* entre corte *na peça* e corte *hors-page*.

### CAPÍTULO III: *CÓMO HA DE SER EL PRIVADO*, OU A PEÇA TEATRAL COMO *ESPELHO DE MAGISTRADO*

O primeiro ato da peça *Cómo ha de ser el privado* tem início com diálogos que evidenciam a entronização do novo rei, Fernando (“*el fénix ligero*”, na voz do Marquês de Valisero), imediatamente após a morte de seu pai, sendo comparado ao seu pai e ao seu avô, que são alegorias aos reis Felipe II e III, já que Fernando alegoriza o rei Felipe IV. O jogo trópico dos personagens nobres (o Marquês de Valisero, o Almirante e o Conde) enfatiza figuras que metaforizam a continuidade da instituição sagrada régia, como a *fénix* e o *hemisfério*, sendo este formado pelo jogo trópico entre o Almirante e o Conde. Um *hemisfério* é espacialmente tocado pelo ciclo ininterrupto dos sóis nascente (rei vivo) e poente (rei morto), o que equivale analogicamente ao desdobramento engenhoso da figura da fênix de Valisero. Portanto, todo o momento cênico é poeticamente configurado com sutil engenho poético para representar a ideia de que a dignidade régia é imortal, mas que o rei Fernando deve ser um bom imitador (*espelho*) das virtudes que se encarnaram adequadamente na dignidade régia assumida por sua linhagem:

MARQUÉS. La luz de los desengaños,  
que es el tiempo y larga edad,  
se cuente en tu majestad  
por siglos y no por años.  
Sea tres veces despojos  
del fuego el fénix ligero  
antes que el sueño postrero  
ose llegar a tus ojos.

ALMIRANTE. Corto es el reino que heredas;  
lleguen al outro hemisferio  
los términos de tu imperio  
y el sol, que en seguras ruedas  
de zafir da vuelta al mundo,  
no alumbre reinos extraños,  
para que en reinos y en años  
no reconozcas segundo.

CONDE. Nápoles triste y confuso  
a tu muerto padre llora;  
mas viendo que eres aurora  
hija del sol que se puso,  
vuelve el llanto en alegría  
cuando en el mar español  
vemos sepultar al sol.  
A no esperalle otro día  
muriera nuestro placer,  
pero es prudente consuelo,  
que por los campos del cielo  
otra vez ha de nacer.

MARQUÉS. Cuando el pueblo te miró  
debajo del palio entrar,  
entre tu pueblo a reinar,  
tantas veces te aclamó,

que, como son efe y e  
el principio de tu nombre,  
no se oía en ningún hombre  
sino «fe»: todo era fe.  
Y así tuvo razón mucha  
el decir cierto curioso:  
«Rey católico y dichoso  
es quien es fe cuanto escucha».

ALMIRANTE. Todos están esperando  
que has de ser imitador  
de tu padre, gran señor.

MARQUÉS. No ha habido mal rey Fernando.

REY. Pedid, vasallos, al cielo  
que en estos pasos que doy  
para entrar a reinar hoy  
correspondan a mi celo  
las estrellas, si ellas son  
las que la dicha nos dan,  
porque no me bastarán  
el cuidado y la intención  
si el ser dichoso es suceso.

MARQUÉS. El hombre con esos dos  
hace lo que puede, y Dios  
le da la dicha con eso.<sup>120</sup>

Como podemos perceber, o luto pela morte do rei anterior não se prolonga para não criar a noção de descontinuidade do poder soberano. É igualmente interessante observar como o tema da *providência divina* (“*dichoso*”, “*dicha*” e “*estrellas*” nas falas do rei e do Marquês) é somado ao tema da *aclamação* do novo rei (na fala do Marquês) como desdobramento poético-teológico deste momento cênico que representa a específica sacralidade do poder régio na corte filipina. Depois das boas vindas solenes dadas pelos cortesãos, o rei diz que não lhe bastam o *cuidado* e a *intención*, figuras que o Marquês poeticamente desdobra dizendo serem atributos dos homens (enquanto *sujeitos particulares*) e, portanto, do corpo natural do rei, enquanto Deus confere à dignidade régia a *gracia divina por meio da aclamação*. Logo, o governo não depende apenas da vontade (“*intención*”) e engenhos (“*cuidado*”) dos homens: deve ser a causa eficiente da providência no sentido neoescolástico do “populo faciente et Deo inspirante” da divina autoridade régia que se perde no tempo.

A dignidade régia é, portanto, imortal e não está legalmente sujeita à idade, mas pode ser conspurcada pela tirania quando as suas encarnações mortais deixam de ouvir as vozes dos seus domínios, como afirma Valisero ao inserir em sua fala a “voz-modelo” das murmurações aclamadoras (e aconselhadoras) do novo rei na forma do indivíduo-coletivo-proverbial “*cierto curioso*”: “*Rey católico y dichoso / es quien es fe cuanto escucha*”. Aqui, pelo efeito comparativo interno à sentença do verso, que cria o paralelo entre “*fe*” e “*escucha*”, a “*fé*” tem tanto o sentido de “religião católica” quanto de “fidúcia”, ou seja, ser digno da confiança do depósito do poder soberano porque sabe ser representativo das *vozes corporatistas* do Estado.

---

<sup>120</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.125-127, linhas 1 a 56

De bela engenhosidade poética figurativa para abordar o tema da imortalidade da dignidade régia é também, especificamente, a fala do Conde quando aborda a morte do pai de Fernando (morte do corpo natural) para, em seguida, falar de *aurora* que transforma o pranto em alegria, pois a prece pelo rei morto era acompanhada pela aclamação do rei novo. O ritual de morte do corpo natural não se confunde, sequer metaforicamente, com o corpo político, que é personificado pelos feitos da Coroa/Fênix, a qual é, por sua vez, a metonímia da *eternidade sucessiva* do corpo político enquanto *coletivo imortal soberano de direitos próprios* (i.e., *Universitas*)<sup>121</sup>.

Assim, uma vez entronizado Rei (i.e., a *dignidade régia* que nunca morre), o rei Fernando se torna a *lei viva* do corpo político a temperar (ou cancelar) o rigor das leis e costumes conforme pessoas e circunstâncias<sup>122</sup>. Portanto, no vocabulário teológico-político dos momentos iniciais da peça, as noções de “*graça divina*” e “*aclamação*” não são conceitos antitéticos assimétricos<sup>123</sup>. Ao constatar isso, decidi abordar neste capítulo a figuração do *valimento* na linguagem da peça como algo que conecta cênica, política e moralmente as figuras do rei Fernando e de seu primeiro-ministro, o Marquês de Valisero. Para tanto, será importante identificar o horizonte de expectativas e o modelo de leitor/audiência internos à peça, assim como, algumas características temáticas, trópicas e dramáticas que estruturam o movimento de seu enredo e o progresso de seus personagens principais.

Assim, organizamos este capítulo em duas partes: “*Espelho de Magistrado, modelo de audiência e decoro poético na peça*” e “*Como hão de ser o rei, a corte e o válido*”. No primeiro subitem, analisei alguns elementos da forma genético-trópica de *Cómo ha de ser el privado* que considere necessários para construir entendimento sobre a função específica do tema do *valimento* na peça. O segundo subitem se concentrou nas figurações de rei e válido presentes na peça, atentando para as características que definiriam, para a corte filipina, os seus modelos ideais ao modo da tradição platônica renascentista dos *espelhos de magistrados*. Desse modo, pretendo enlaçar algumas hipóteses causais a respeito da função e dos sentidos políticos e morais específicos do tema do *valimento* nessa peça. Acredito que não é vazio de significado o fato de identificarmos que a peça é uma *versão dialogal* de *espelho de magistrado* na forma de poesias cênicas, cujo enredo comporta, estruturalmente, a possibilidade de inserção de uma *maskarada de corte* no ato final da peça, diluindo, assim, a fronteira entre cênico e extracênico, peça e audiência. Considerando a função do tema do *valimento* quando geneticamente enquadrado na forma dramatizada de um *espelho de magistrado* que termina em *maskarada de corte*, analisar a sua estrutura formal não é algo menor para se entender o seu horizonte intencional enquanto gênero discursivo e o quanto isso interfere na própria figuração do tema do *valimento* no enredo da peça.

---

<sup>121</sup>Sobre este assunto, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

<sup>122</sup>Ver: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.129-130, linhas 98 a 124. Sobre o “*rigor juris*” no Antigo Regime, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.122-129

<sup>123</sup>Sobre este assunto, ver: VIANNA, Alexander Martins. **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

### 3.1 *Especto de Magistrado, modelo de audiência e decoro poético na peça*

Em *Cómo ha de ser el privado*, os seus protagonistas aparecem socialmente situados na nobreza, com exceção de Violín, que tem a função cênica de bobo dramático e, por vezes, favorece cenicamente diálogos que suprimem a necessidade do coro explicativo ao modo do teatro clássico. A peça se dirigia a uma audiência cortesã, exigindo decoro, caracterização de personagens e disposição dramática bem distintos daqueles das peças concebidas para exibição nos *corrales*. O decoro teatral aparece condicionado pela presença física do monarca em sua corte: a peça é formalmente concebida para o rei e não para os seus súditos eminentes<sup>124</sup>.

O assunto central da peça é a arte do bom governo praticada pelo valido: Marquês de Valisero. Em diversas circunstâncias – audiências, morte de seu filho, calúnias de invejosos e tentações de enriquecimento –, o Marquês demonstra lealdade, espírito de sacrifício e capacidade de servir ao rei. Junto ao tema da *privanza* se inserem duas intrigas: a relação do rei com Serafina (uma das damas da corte) mostra o domínio de si do monarca que, aconselhado pelo seu valido, prefere moderar seus afetos para não dar causa à murmuração, que pode ser perigosa para a conservação do poder e de sua reputação; e as pretensões do príncipe Carlos da Dinamarca (protestante) à mão da infanta Margarita, sendo suplantado, na preferência do rei, sob a influência do valido, pelo príncipe católico transilvano (na verdade, uma alegoria à preferência política dos Habsburgos espanhóis pelos Habsburgos austríacos).

A peça está dividida em três atos e não está dividida em cenas, mas é possível identificar, de forma assimétrica, sequências dramáticas bem definidas em cada ato: cinco no primeiro; três no segundo; duas no terceiro. Entendo por sequência dramática (ou sequência cênica) o tempo em que se sustenta, sem esvaziamento de palco, o movimento cênico de vários personagens, podendo uma longa sequência cênica ter diversos momentos cênicos, com seus decoros específicos e humores definidos pelo motivo e posição dos personagens. No vocabulário da peça, a didascália com verbo “sair” significa a entrada em cena dos personagens; e a didascália com verbo “ir” significa evadir-se da cena, ou seja, “sair de cena” no sentido como se emprega em português. Abaixo, descreveremos as sequências cênicas:

**Ato 1 – Primeira sequência cênica.** Diálogo entre o novo rei, o Marquês, o Almirante e o Conde, que falam sobre assuntos de estado: a morte do antigo rei; a subida ao trono de Fernando; a escolha de um cognome para o novo rei; a escolha de um valido, que será o Marquês de Valisero; e a escolha de um epíteto para o pai de Fernando. Antes da escolha do epíteto, o Marquês consegue a autorização do rei para dividir o seu favor com o tio, o Duque de Sartabal. O Marquês conclui essa sequência discursiva dramática falando sobre a sua fortuna, que o deixa exposto no grande teatro do mundo às invejas dos inimigos e queixas do vulgo<sup>125</sup>.

**Segunda sequência cênica.** Violín inicia um diálogo com o Marquês, dando a sensação de que passou um tempo e oferecendo informações sobre a trama: a eleição

---

<sup>124</sup>HERMENEGILDO, Alfredo. Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano. In: BORQUE, José María Díez (org.). **Teatro cortesano en la España de los Austrias**. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998. p.1-2

<sup>125</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.125-280, linhas 1 a 284

do Marquês e os desafios da assunção do cargo de valido. A sequência termina com um solilóquio de Violín<sup>126</sup>.

**Terceira sequência cênica.** Serafina e Porcia anunciam o tema de Serafina com o rei e falam sobre a eleição do valido. Violín traz um retrato do príncipe da Dinamarca, que, segundo Porcia, quer a mão da Infanta. Serafina diz que o príncipe da Transilvânia também. Porcia pede a Violín que consiga um retrato do transilvano. Violín sai. Sozinhas, enquanto as duas damas olham o retrato de Carlos, entra o rei. Em solilóquio, o rei fala sobre a sua inclinação amorosa por Serafina e a necessidade de vencer a si mesmo. Ele observa as damas olhando o retrato do príncipe da Dinamarca e percebe que já foi visto e que terá de passar por elas. Então, ele passa lendo um papel. Serafina lhe felicita por ter começado a reinar. Em “à parte”, o rei fala consigo mesmo sobre a beleza de Serafina e seu temor em vê-la, mas não responde nada a ela. Serafina volta a lhe felicitar e estranha a recepção dada pelo rei. Os pensamentos do rei estão traduzidos em “à parte” para o público, mas sua atitude para com Serafina causa nesta o sentimento de que o monarca a despreza. Quando o rei sai, Serafina pergunta a Porcia sobre a atitude do rei. Porcia diz que o império causa esquecimento. Em seguida, há um pequeno diálogo entre o Conde e o Marquês: o Conde acusa o Marquês de lhe dificultar um negócio, mas o Marquês diz que, em matéria de consultas, cabe ao seu tio resolver. O Conde sai. Serafina fala ao Marquês que ela e Porcia têm uma causa comum: elas mostram o retrato de Carlos, herdeiro da Dinamarca, e pedem ao Marquês para ajudar na causa de torná-lo o esposo da Infanta Margarita. As duas saem. A sequência termina com um solilóquio do Marquês, expressando que não importa a sua opinião quando há de ser a razão lei absoluta e severa<sup>127</sup>.

**Quarta sequência cênica.** Entram Carlos, príncipe da Dinamarca, e seu criado. O criado pergunta a Carlos o que ele está pensando em fazer disfarçado. Carlos se disfarça de seu próprio embaixador para tentar conseguir a mão da Infanta. O criado lhe mostra quem é o Marquês de Valisero, que estava lendo um papel. Carlos se dirige ao Marquês como embaixador do príncipe da Dinamarca, pedindo-lhe a aprovação da pretensão de seu senhor. O Marquês responde que não nega a sua intercessão a ninguém e, em “à parte”, como já tinha visto o retrato, percebe que se trata do príncipe Carlos. O Marquês diz ao pretense embaixador escolher hora e dia para tratar o assunto com o rei, e sai de cena. O criado alerta Carlos que o rei não será vencível em relação à religião e o Marquês estará de acordo com ele. Carlos se dá conta da vinda da Infanta Margarita, elogiando a sua beleza para o seu criado. Enquanto os dois saem sem serem vistos, Margarita conversa com Porcia e Serafina. Margarita diz a Serafina não querer ouvir falar em retratos e em competências. Entram o rei e o Marquês. O rei conversa com a Infanta, dizendo ter uma dúvida a resolver com ela e o Marquês. A questão trazida pelo rei é a intenção dos dois príncipes, da Dinamarca e da Transilvânia, de casar-se com ela, informando a presença de seus embaixadores na corte, sendo que Carlos se encontra disfarçado. O rei aguarda primeiro o parecer do Marquês para depois ouvir a Infanta. O Marquês acentua os elementos anti-protestantes. A sua opinião é endossada pela Infanta, que levanta a possibilidade de entrar no convento do palácio. O rei fala ao Marquês que, apesar de tudo, deseja que

---

<sup>126</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÈS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.137-142, linhas 285 a 396

<sup>127</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÈS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.142-150, linhas 397 a 573

se informem os Conselhos. O Marquês, antes de sair, diz que vai consultá-los. Em solilóquio, o rei finaliza essa sequência dramática, elogiando o alento da Infanta, e pedindo a Deus que Carlos não o faça se afastar do preceito sacro que ordena a lei católica<sup>128</sup>.

**Quinta sequência cênica.** O rei percebe que Serafina o esperou para lhe dizer alguma coisa, enquanto Serafina dirá a si mesma que examinará se o rei a despreza ou se a alma lhe ocupava com a gravidade de algum caso. O rei insiste que terá de vencer-se. Serafina se aproxima e diz ao rei que seu irmão pretende um cargo na guerra por seus serviços. O rei olha para outro lado, evitando encará-la de frente, e Serafina percebe seu distanciamento, achando que o irritou. Serafina se dirige ao rei novamente para insistir sobre o memorial de seu irmão. O rei pede a ela para levar o memorial ao Marquês, mas Serafina diz que o próprio Marquês falou que não é responsável pelo despacho de nenhum negócio. Mas o rei insiste, dizendo que vai mandá-lo receber o memorial<sup>129</sup>.

**Ato 2 – Primeira sequência cênica.** Diálogo entre o Conde e o Marquês. O Conde se lamenta de ter perdido as grandes festas e entrada do príncipe da Dinamarca. Assim, o Marquês lhe descreve os eventos ocorridos, a descoberta da presença do príncipe peregrino na corte, demonstrando seu amor pela Infanta e a sua vontade de unir as duas monarquias; a satisfação do rei; a gratidão de Carlos pelos serviços e festins em sua honra. Além disso, o Marquês elogia os trabalhos do Duque de Sartabal, mas o Conde fala que teve que defender as ações do valido e ia começar a falar sobre o Duque. O Marquês o interrompe, perguntando-lhe sobre o erro que teria cometido. O Conde diz que o culpam pela subida dos preços<sup>130</sup>. Segundo o Marquês, é um erro culpá-lo por coisas vindas de outros tempos. Por fim, o Marquês pede paciência ao povo. Então, aparece a figura do porteiro na porta do vestíbulo, pedindo para as pessoas esperarem, pois haverá audiência. O Marquês fala ao Conde sobre ser alvo de murmurações injustas. O Conde sai, e o Almirante entra, falando ao Marquês que ele precisa ser forte diante do bem e do mal, e lhe dá a notícia da morte de seu filho por causa de um acidente com cavalo. O porteiro percebe a dor do Marquês e pede para as pessoas irem embora. O Marquês pede para não irem e manda todos entrarem. O Almirante elogia seu valor, dizendo não ter visto nada mais heroico. A audiência começa com a apresentação de um soldado que serviu em Lombardia que vem pedir alguma mercê, mas o Marquês o interrompe, diz que ele precisa falar com o rei, pois a sua função é entrar depois com os papéis. O outro soldado serviu em Nápoles, sendo encarregado pelo rei para falar com o Marquês. Este fala que fará o que puder, mas o soldado lhe acusa de se escusar e ser dono de tudo. O Marquês diz não ser dono, e sim ministro, e para ele não lhe falar em tal linguagem. O terceiro é um capitão para quem o Marquês fala que seu despacho já saiu. O capitão lhe agradece, enquanto o Marquês responde que se ele veio para agradecer, que não agradeça a ele, mas a Deus e ao rei, cuja vontade o Marquês apenas executa. Depois da audiência, quando fica sozinho, o

---

<sup>128</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.150-160, linhas 574 a 862

<sup>129</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.161-162, linhas 862 a 913

<sup>130</sup> A inflação é alvo de crítica em toda a Europa, pois tratava de um fenômeno já conhecido, como em casos de assédio, de peste, de safras ruins, etc, embora não com tamanha longitude como nessa época de maior complexificação da vida social. MARAVALL, José Antonio. *A Imagem do Mundo e do Homem*. In: **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. São Paulo: Edusp, 1997. p.250

Marquês sofre pela perda de seu filho, seu único sucessor, reclamando de sua sorte e afirmando que só serão seu cuidado o rei e Deus, e será o primeiro privado com somente esse interesse. Um ajudante de câmara traz um papel do rei ao Marquês, que diz ser seu maior consolo, lendo o papel e manifestando a sua satisfação de receber o apoio afetivo do rei<sup>131</sup>.

**Segunda sequência cênica.** Serafina volta a falar com Porcia do desprezo do rei, quando entra Violín, dizendo que não conseguiu buscar um retrato do transilvano, mas que pode oferecer-lhes um retrato do próprio Violín. Porcia e Serafina reprovam a piada de Violín. Por fim, Violín mostra o retrato do transilvano, dizendo satisfazer de agudezas as damas e comparando a sua missão com a de um frade que é chamado para ajudar um enfermo, acompanhando-o na hora de sua morte. Quando Violín sai, Porcia avisa a chegada do rei para Serafina, que pega o retrato e diz querer averiguar as irritações do rei. Serafina senta e finge que dorme, enquanto entram o rei e o Almirante. Este conta ao rei a tristeza do Marquês ao saber da morte de seu filho e que, mesmo assim, prosseguiu com as audiências, dando um raro exemplo como ministro. O rei lhe responde dizendo estar satisfeito com o trabalho do Marquês. Quando o Almirante sai, o rei percebe a presença de Serafina dormindo, e a admira. Ele percebe um retrato na mão de Serafina e questiona o seu sentimento de inveja para com a pessoa do retrato. Serafina, “à parte”, fingindo que está dormindo, percebe que ele a olha. O rei fica curioso e troca o retrato da mão dela pelo do príncipe transilvano. O rei percebe que tinha o mesmo retrato que tomou das mãos dela, e resolve não trocá-los. Serafina finge acordar e pergunta se o rei furta aos que dormem e, “à parte”, diz querer se vingar, mas no sentido do jogo cênico: começa um longo ensejo de agudezas cênicas. Ela suplica-lhe para devolver o que é dela. O rei diz que, se os reis são impérios vivos, para não culpá-lo sem ouvi-lo. O rei diz que a confundiu com a Infanta devido ao aposento sombrio e, por isso, descompôs a sua autoridade, mas que não permite à sua juventude erros. “À parte”, ele diz que venceu com valor o jogo de agudezas. E continuou dizendo que ia enganar a Infanta, trocando o retrato pelo de Transilvânia. Em outro “à parte”, novamente diz que venceu. Depois ele sai e, em solilóquio, Serafina lamenta o engano. Entra a Infanta, e Serafina pergunta como ela pôde evitar o príncipe. Serafina responde que ele solicita algo impossível, que é consentir outra religião. Entram o rei, o príncipe e o Almirante. Em solilóquio, a Infanta pede a Deus cuidado e diz que não olhará para o príncipe. “À parte”, o príncipe diz que sua alma sente desmaios. O rei diz a Serafina que o príncipe veio vê-la. “À parte”, a Infanta avisa que as cerimônias foram escusadas. O príncipe diz a ela que veio ver quem não tem mais que ver. A Infanta lhe dá as boas vindas e recusa dar-lhe as mãos, dizendo que não ficará muito bem tal gesto na corte. O rei diz que vê a Infanta aborrecida, enquanto o Almirante acha que não é aborrecimento, mas apenas antipatia religiosa. O príncipe, em “à parte”, percebe que a Infanta não levanta os olhos a dar favor ao rei, perguntando-se de quem ela estaria desviando os olhos. Em outro “à parte”, diz que estava ali em vão. Depois, ele diz à Infanta que sua jornada depende de outra vontade, e a Infanta muda de assunto, perguntando sobre o que ele achou da festa e como estava a sua majestade. O príncipe percebe, em “à parte”, que estava sendo longo e sai em silêncio, fazendo uma reverência; em outro “à parte”, elogia a beleza singular da Infanta e reverencia o seu desdém. Quando sai o rei e todos os homens, o príncipe agradece a ajuda de Serafina e se vai. A Infanta dá graças a

---

<sup>131</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.163-1179, linhas 914 a 1321

Deus por sua ida e pergunta a Serafina se o príncipe era velho, dizendo que nem o olhou<sup>132</sup>.

**Terceira sequência cênica.** Em solilóquio, o Marquês vê alguns papéis em uma mesa quando aparecem um porteiro e Violín disfarçado com capuz e óculos. Violín conversa com o Porteiro fazendo chistes para ambos falarem com o Marquês. O Marquês pergunta quem é, e Violín diz ser um órfão, irmão de Violín, e que veio enterrá-lo. O Marquês pergunta se Violín está morto e de que morreu. Violín disse que foi de parto, e que ele não deixou nada para as missas de defunta. A defunta seria uma parida, cuja parteira dizia para ela fazer força, e Violín com forças teria apertado tanto as mãos e os dentes que morreu. Violín recolhe o dinheiro que o Marquês lhe oferece e tira os óculos e o capuz. O Marquês pergunta o que ele quer com aquela graça. Violín pede mercê. O Marquês fala para ele pedir ao rei, e que fará o que puder. No final, depois das insistências de Violín, o Marquês acaba lhe dando cem escudos. O porteiro anuncia que o rei vem chegando. Violín pergunta ao rei porque ele não entrega Margarita ao príncipe Carlos e ao transilvano, livrando-se desse enfado, se não, ele poderia entregá-la ao próprio Violín, que tem mais terras que os dois. O rei pede para Violín sair. O rei pergunta ao Marquês o que se resolveu na junta e no Conselho de Estado. O Marquês diz que anotou os diversos pareceres, falando sobre a falta de segurança para o rei católico fazer amizade e parentesco com outro de lei contrária por conveniências de Estado. A condição para o matrimônio seria o príncipe se converter ao catolicismo, dando bastante prenda à Igreja e ao pontífice, ou pelo menos deixar liberdade a seus vassallos de elegerem para salvar-se o caminho bom ou mau. Menos que isso, o Marquês protesta. O porteiro anuncia a vinda do príncipe, enquanto o rei diz aprovar o parecer do Marquês, pedindo-lhe para responder ao príncipe. Antes de sair, o rei diz ao príncipe que o Marquês tem a seu cargo resolução e resposta. O Marquês diz ao príncipe que todos desejam o seu gosto, mas Conselhos, letrados, religiosos e leigos aclamam que estando rebelde às condições que o papa pede e negando liberdade de consciência a seus vassallos, não se deve efetuar o notável tratado. O príncipe responde que sempre entendeu que os dois eram opostos. “À parte”, o príncipe lamenta a vergonha, dizendo ter que dissimular seus sentimentos. Depois, diz ao Marquês que conferirá o caso com seu pai e seus vassallos. “À parte”, promete vingança. O Marquês diz que o príncipe está irritado sem razão, e o príncipe diz que não se irrita, mas, no final, acaba prometendo vingança, dizendo para temerem o Tirreno e o Oceano de seus baixéis. A sequência e o ato terminam com a conclusão do Marquês de que, com essa ação, ele e o rei mostraram como deve ser a encarnação dessas duas funções<sup>133</sup>.

**Ato 3 – Primeira sequência cênica.** O Almirante já contou ao embaixador da Transilvânia – posteriormente, descobriremos que era o próprio príncipe disfarçado –, a resposta dada a Carlos, sua retirada e suas queixas. O “embaixador”, devido à relação de amizade antiga com o Almirante, pede-lhe que o mantenha informado sobre o estado das coisas do novo governo. O Almirante faz um retrospecto dos acontecimentos: a morte do rei, a assunção virtuosa do príncipe Fernando, a privança do Marquês de Valisero. O Almirante elogia o desempenho do Marquês, dizendo que,

---

<sup>132</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.179-193, linhas 1322 a 1671

<sup>133</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.193-202, linhas 1672 a 1908

apesar de suas qualidades, ele é atingido por inveja e murmurações. Por fim, o Almirante diz que o valido lhe espera. E o embaixador conclui as observações do Almirante, chamando o Marquês de notável ministro. Sai o embaixador e entram o Marquês e o rei. O Marquês informa ao rei que sua armada triunfou na Bahia, e que rebeldes assaltaram as ilhas de Iscla e Prógita, mas a armada do rei as teve de volta. O rei avisa que eles terão outra armada em suas costas, pois o príncipe da Dinamarca envia vinganças, mas seus vassalos estão prevenidos para a defesa. O Marquês diz que os navios de Carlos perderão força, pois o rei fez a causa de Deus e Ele fará a sua. Depois, entra Violín, que se dirige ao rei, fazendo chistes com os vassalos do rei que vão para a guerra e dizendo que vai partir também, porque vai gelar o Oceano com só uma graça sua. Quando Violín sai, o rei pergunta ao Marquês o que esperam as pessoas, e o Marquês responde: audiência. O rei ordena-lhe dar a audiência enquanto, “à parte”, diz querer averiguar o que ouviu a respeito das virtudes do valido. O rei se esconde e entra o embaixador, pedindo-lhe o sucesso do casamento de seu rei. O Marquês diz que falará com o rei. Quando o embaixador sai, o Marquês dá a audiência, e o rei continua escondido. O primeiro personagem diz que serviu ao rei mais que outros, perguntando ao Marquês se o rei premia indignos. O Marquês o chama de atrevido, dizendo para falar dele o que quiser, mas que respeite a pessoa régia. O personagem diz que ia culpar o Marquês, mas por erro da língua, acabou culpando o rei. O Marquês promete se encarregar de sua causa, pedindo o seu memorial. Quando o primeiro personagem sai, o rei conclui em solilóquio que o Marquês obra com grande amor a seu serviço. O Marquês dá audiência a outros dois personagens. Em seguida, o porteiro anuncia que chegou um correio para o Marquês. Em solilóquio, o rei elogia a vigilância do Marquês e continua lhe observando. O Marquês começa a ler alegre o papel. O rei resolve aparecer, perguntando-lhe sobre o papel, e o Marquês responde que seu soberbo inimigo, que tentou invadir a praia de Cádiz, achou resistência e recuou com sua armada. Os dois comemoram. Com o sucesso de suas ações, o rei pretende dar prêmios ao Marquês, mas o Marquês diz que não é preciso. O rei insiste, oferecendo-lhe cem mil ducados e a vila dos Açores. O Marquês lhe agradece, e diz que não necessita de mais do que tem para viver, pois nem tem mais para quem deixar nada, bastando à sua fortuna merecer o favor do rei. Mas para não parecer modesto de afetação, ele aceita doze mil ducados para fazer seu sepulcro. O rei não pretende lhe replicar, e lhe pergunta o que deve fazer em relação à Serafina. O Marquês diz que não vê impedimento de valor amores castos e puros, e que há um tempo serviu Porcia, mas perdeu esse gosto quando perdeu outro maior (o seu filho). E aconselha o rei a não fingir indignação. O rei lhe comunica a vinda de Serafina e o Marquês sai. Começa um diálogo entre Serafina e o rei, no qual ela diz-lhe sobre a sua aflição de lhe ter causado irritações. O rei esclarece sobre o seu afastamento. Serafina e o rei saem<sup>134</sup>.

**Segunda sequência cênica.** Entram Porcia e o embaixador. O embaixador diz para Porcia que, se o transilvano aparecer na corte, ele virá disfarçado. Porcia suspeita que o casamento entre a Infanta e o príncipe da Transilvânia já esteja determinado. Violín, em um jogo com a palavra ‘máscara’, conta uma fofoca: que o rei disse ao Marquês para fazer uma mascarada naquela noite e que o embaixador entrou nela, dando a entender que sabe do disfarce do príncipe como embaixador. Depois, entram a Infanta e Serafina. Violín faz outra piada, trazendo um papel, que é uma declaração de amor,

---

<sup>134</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.203-232, linhas 1909 a 2755

para a Infanta. Serafina lê, e Violín diz que a carta é do príncipe da Dinamarca. A Infanta chama Violín de louco e rasga o papel, acusando-o de atrevimento. Quando Violín sai, o rei entra dizendo à Infanta que deseja capitular as bodas naquele dia. A Infanta diz que a sua vontade o obedece. Saem as damas e a Infanta. Entra o Marquês. O rei pergunta ao Marquês porque ele está triste. O Marquês conta que os rebeldes, com armada nos mares do Ocidente, assaltaram as naus que vinham da Toscana, que são as Índias do rei; por causa disso, o vulgo murmura sobre ele e o rei, e não discerne com razão tais sucessos. O rei dá pêsames por seus vassalos, mas não espera se entristecer por um sucesso que deseja tornar útil ao Estado. O rei deseja que seus ministros e soldados vinguem essa ofensa, e que sua irmã Margarita case logo. Entra o Almirante, e o rei lhe pede para que o festim comece. Uma didascália situa a mascarada. Depois, o rei pede que acabe a mascarada para dar ao embaixador a mão da Infanta. O rei se dirige ao embaixador dando a mão da Infanta. O embaixador tira a sua máscara, dizendo que não é seu embaixador que merece tanta dita, mas o próprio príncipe. O rei lhe dá a mão da Infanta. No final, o Almirante encerra a sequência dramática<sup>135</sup>.

No estilo geral da composição, pode-se dizer que predominam, nos termos do que seria a “bela letra” ou a poética dramática para corte filipina, os elementos sutis e agudos que definiam o padrão estilístico elevado adequado à audiência da corte e ao decoro na representação dos personagens nobres, que desdobram as figuras e motivos dos diálogos em efetivos jogos de engenhos poéticos para palco ao gosto cortesão, como demonstram, exemplarmente, as longas poesias que formam a conversação (e *dissimulação honesta*)<sup>136</sup> do rei com a nobre Serafina:

REY. (...) Cuando las alas despliega  
el bajel más atrevido  
por un mar no conocido  
con la sonda se navega  
para ver a cuánto llega  
su profundidad, y así,  
cuando el piélago anteví  
de Amor, que es rey soberano,  
tomé la sonda en la mano  
para no perderme allí.  
Hallé que un bajel real  
no debe engolfarse ciego  
por mares de nieve y fuego,  
de rayos y de cristal.  
Escollo huyen mortal  
mis ojos, ya centinelas  
del mar, que abrasas y hielas;  
y así el arte y la razón  
han suspendido el timón  
y han amainado las velas.

SERAFINA. Cuando el mar se puede ver  
seguro, manso y en calma,  
y los afectos del alma

---

<sup>135</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.233-242, linhas 2756 a 3017

<sup>136</sup> Ver: ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

generosos deben ser,  
 escusado es el temer;  
 prudencia escusar el daño;  
 pero en lo ajeno y estraño  
 de peligro y de violencia,  
 no será el temer prudencia  
 sino ignorancia y engaño.  
 Si era mi voz la sirena  
 y el peligro de ese mar,  
 bien la pudiera escusar  
 vuestra majestad sin pena.  
 ¿Cómo ha de dar en la arena  
 ese bajel vencedor  
 navegando con favor  
 su bizarra juventud  
 abismos de mi virtud  
 y piélagos de mi honor?  
 Cuanto más que diferencia  
 hay entre amor y amistad:  
 él manda la voluntad,  
 ella ordena la prudencia  
 con pura correspondencia  
 y con honesto favor;  
 confundillos es error,  
 y así infiero que los hombres  
 o no distinguen sus nombres  
 o no saben qué es amor.

REY. El bueno siempre es hermano  
 de la amistad.<sup>137</sup>

As atitudes do rei levaram Serafina a pensar que ele a desprezava. Antes, Serafina recebia galanteios do príncipe, mas, quando assume a Coroa, ele passa a tratá-la com distanciamento. O rei explica que o seu distanciamento é devido à necessidade de não se perder a si mesmo, como alguém que utiliza a sonda para se guiar dentro de um mar desconhecido, com arte e razão. Serafina toma a metáfora do mar e desdobra para mostrar engenho e qualidade poética, falando que, se ela era o desconhecido e, portanto, o perigo do mar, o rei fez bem em evitá-la. Depois de Serafina falar da amizade como prudência, o rei toma engenhosamente a figura da amizade e se situa nela, como virtude social e política cabível a um rei que não se deixa levar facilmente pela luxúria (“voz de sereia”) e, assim, evita arruinar as matérias do Estado (“Rei”) em função das potenciais fraquezas do corpo físico que encarna tal dignidade.

É interessante observar que Serafina aceita, sem questionar – o que é conveniente para a figuração patriarcal da distinção entre *feminino virtuoso* e *feminino ameaçador* (com suas potências de inversão da “ordem do mundo”) –, que o perigo do mar, ou a sedução do cupido, seja atribuído à sua figura feminina como *necessário agente* tentador da grandeza régia, ou seja, como algo com potencial perigosamente rebaixador da dignidade régia quando *mal encarnada* ou *encarnada pelo mal*. Todos os diálogos da peça são feitos para figurar a dignidade régia como virtuosamente encarnada por Fernando. Especificamente no diálogo exposto acima, há um deliberado efeito propedêutico evocador do valor/moral desejado para

<sup>137</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.229-230, linhas 2656 a 2707

um poder soberano nos mesmos termos dos tratados morais e políticos desde a Antiguidade: há a encenação da tópica clássica que diferencia o *amor erótico* (de Cupido, de perdiz, etc) do elevado amor virtuoso da *amizade* (de fidúcia, de faisão, etc). Serafina é, portanto, cenicamente concebida para dar as deixas necessárias para o rei Fernando figurar as virtudes régias e exibir a sua capacidade de equilibrar e conter os seus humores em nome do *bem comum*, situando, assim, as matérias de Estado – desde que foi entronizado Rei – acima das paixões particulares. Nessa representação de virtude para a corte, sequer a juventude poderia servir como desculpa para um jovem entronizado Rei, no qual a centelha é maior que “os montes e os mares”:

REY. Ya se lo dio este soneto.  
Si viste verdes montes coronados  
de guirnaldas, de nubes y de velos;  
si viste las campañas de los cielos,  
si viste las esferas de los prados,  
y el mar verde y azul, con matizados  
colores, de esperanzas y de celos,  
ya has visto por iguales paralelos  
lo inmenso de mi amor y mis cuidados.  
Dirás que es corto amor, pues ha cabido  
en breve corazón; ¿qué hermosa estrella,  
pulsando resplandores singulares,  
un átomo de luz no ha parecido?:  
llega cerca y verás que una centella  
es mayor que los monte y los mares.<sup>138</sup>

Na parte citada, o rei fala de seu amor e cuidado para Serafina através de um soneto renascentista petrarquiano, de 15 linhas, que mostra o auge da elevação amorosa. A forma poética cortês do soneto é usada em situação de lirismo amoroso, anunciando a entrega ou o desejo da entrega. Serafina responde com outro soneto de 14 linhas, falando da pureza de seu amor<sup>139</sup>. O rei a chama de grande poetisa, confirmando a sua sutileza poética. E o diálogo se conclui moralmente com a figura da amizade, em detrimento do amor carnal, que supõe perda da razão, o que impede a dissimulação. Trata-se de uma paixão já de antemão contida.

No próximo diálogo, Serafina aciona a figura metafórica do rei como *luz*, procurando entender porque foi colocada à sombra.

SERAFINA. (...) Yo, señor, en otro tiempo,  
como nuestra edad es una  
y en palacio me crié,  
no a la sombra, a la luz pura  
de vuestros rayos, dichosa  
reché mercedes muchas,  
inclinando las estrellas  
a esa majestad augusta  
a favorecer mis causas.  
¡Oh, nunca mi dicha, oh, nunca  
los cielos me hubieran dado  
esta próspera fortuna!  
Porque ahora, cuando el sol

<sup>138</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.231, linhas 2715 a 2729

<sup>139</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.232, linhas 2735 a 2749

otras esferas ilustra,  
deja mi región humilde  
entre tinieblas confusas,  
porque ahora, cuando el padre  
con voz y lengua sañuda  
rigor muestra en las palabras  
y el blando amor disimula, (...)

REY. (...) Ni enojado estoy esquivo  
ni ha habido delito tuyo,  
pero un rey debe ser suyo,  
y si otros suelen vencer  
siguiendo, yo pienso ser  
vencedor de mi si huyo. (...) <sup>140</sup>

O rei explica que fingiu desdêns e irritações para afastá-la: afinal, o mesmo sol que ilumina é aquele que queima. O seu autocontrole mostra a sua grandeza caridosa, que é o contrário do rei luxurioso que forma o emblema moral da tirania. A soberania da razão deve estar com ele, pois a paixão, quando soberana, provoca a inversão: faz a potência viril cair no afeminado redil do controle do agente feminino. No caso da figura régia, isso equivaleria ao tema clássico de Hércules sucumbindo a Ônfale. Fernando é, portanto, a encarnação cênica do avesso desta possibilidade. Como personagem feminina, Serafina é propensa a seduzir, mesmo que involuntariamente e, por isso mesmo, Fernando não deseja para ela e para si o destino de Lucrecia e de Tarquínio. Portanto, a sua dissimulação cortês figura cenicamente o que Accetto definiu como a dissimulação honesta <sup>141</sup>, que é, na prática, um exercício de autocontenção na figuração honesta de si – *honesta porque honrada*, honrada porque *adequada* à figuração social da posição de nascimento e da dignidade institucional no caso de príncipes e reis.

A dissimulação, arte de ocultar e calar, surge como instrumento necessário para repor a estabilidade e tranquilidade própria do Estado. Como habilidade submetida ao juízo e ao discernimento, a questão da dissimulação e as razões das matérias e formas do Estado devem disciplinar os afetos do príncipe em nome do *bem comum*. Daí, podemos entender as atitudes do rei que geraram dúvidas a Serafina: ao assumir a dignidade régia, o rei passa a ter de controlar os seus pendores humorais em favor das razões de estado.

Que a peça se dirige a uma audiência cortesã isso fica óbvio na forma como os seus versos e personagens são concebidos. Contudo, mais do que constatar isso, há também evidências na peça que demonstram que pode ter sido composta para uma *mascarada de corte*, o que significa que foi geneticamente intencionada para ser um ‘*solaz*’ régio, o que abriria a possibilidade de o rei *da corte fora da peça* assumir o papel de rei *dentro da peça*, assim como, que demais membros da corte pudessem assumir papéis para o divertimento régio. Tal padrão de legibilidade contido em seu gênero discursivo possibilita-nos entender certos protocolos na composição dos personagens: com exceção do caso do inimigo confessional protestante (Carlos) e da função cênica de Violín como bobo cênico engenhoso, os demais personagens principais não são ambíguos. Além disso, Valisero é um evidente anagrama para Olivares, tal como o rei Fernando é uma alegoria cênica do rei Felipe IV. Na peça, Valisero encarna o perfeito espelho do conselheiro/magistrado como elevado, sacrificial e honesto servidor régio. Afinal, *privado* ou *valido* nada mais é do que a figura do primeiro

---

<sup>140</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.226-229, linhas 2556 a 2645

<sup>141</sup> Ver: ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

conselheiro, ou primeiro ministro, que divide os fardos da administração régia como reflexo de sua autoridade casuisticamente delegada.

A peça foi estruturada para ser um *espelho de magistrado expresso por meio de poesia cênica* e, como tal, seguiu as regras deste gênero discursivo: espelha como “há de ser” (i.e., o ideal político-moral) o bom conselheiro e o rei virtuoso; e não “como é”. Daí, não há ambiguidade nos personagens positivos da peça, pois, se isso acontecesse, contrariaria o gênero e provocaria escândalo no ambiente da corte. Portanto, não há de se buscar intenções críticas para além daquelas propostas pelo próprio gênero que a peça aciona. Em nenhum momento, constatamos que a peça, ao se expressar como *poesia cênica*, pretendeu subverter, variar ou ironizar os fins morais do gênero *espelho de magistrado*, o que significa que não cabe, sem ser anacrônico com seu uso social enquanto *gênero intencionado*, exigir dela o que não pretende ser. Diferentemente do que supôs a tradição crítica romântica, a peça não é incompleta, mal composta e “sem movimento”<sup>142</sup>. Dizer isso seria impor-lhe uma legibilidade externa ao gênero discursivo do qual se propôs servir para o deleite régio.

Por fim, evidências de que a peça foi concebida para uma mascarada na corte filipina estão no terceiro ato, quando Violín informa ao embaixador da Transilvânia que o rei fará uma mascarada naquela noite, e brinca com o embaixador sobre o seu disfarce.

VIOLÍN. El rey le dijo al marqués  
que una máscara se hiciese  
esta noche. Embajador,  
vos entráis en ella.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup>SOMERS, Melvina. Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*. *Hispania*, v.39, n.3, p.261-268, 1956; ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. *Hispania*, v.82, n.3, p.461-471, 1999; ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. *Hispanófila*, v.140, p.9-20, 2004; ARMAS, Frederick A. de. Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder em *Cómo ha de ser el privado*. *La Perinola*, n.17, p.107-119, 2013; IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. *La Perinola*, n.9, p.267-298, 2005; IGLESIAS, Rafael. Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*. *La Perinola*, n.17, p.69-106, 2013; ARELLANO, Ignacio. Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas. *La Perinola*, n.17, p.57-67, 2013; GENTILLI, Luciana. La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. *La Perinola*, n.17, p.121-136, 2013; SAINZ, Julio Vélez. La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones. *La Perinola*, n.17, p.15-25, 2013; FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006; MARTÍN, Manuel Urí. Introducción biográfica y crítica. In: MARTÍN, Manuel Urí (ed.). **El Chitón de las tarabillas**. Madrid: Castalia, 1998; URRUTIA, Jorge. Quevedo en el teatro político. In: CONCHA, Víctor García de la (ed.). **Homenaje a Quevedo**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. p.173-185; COTARELO, Armando. El teatro de Quevedo. **Boletín de la Real Academia Española**, tomo XXIV, cuaderno CXIV, p.41-104, 1945; LIDA, Raimundo. **Prosas de Quevedo**. Barcelona: Crítica, 1981. p.162; ELLIOTT, John Huxtable. Quevedo and the Count of Olivares. In: IFFLAND, James (ed.). **Quevedo in Perspective**. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. p.227-250. Tal percepção também está presente nas edições da peça: QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro inédito de Don Francisco de Quevedo y Villegas**. Edição e estudo introdutório de Miguel Artigas. Madrid: ERA, 1927; QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obras en verso, Obras Completas**. Edição de Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932; QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obra poética. Teatro y traducciones poéticas** (v. IV). Edição de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1981; QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Cómo ha de ser el privado**. Edição crítica, introdução e notas de Luciana Gentilli. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2004; QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>143</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.233, linhas 2778 a 2781

A mascarada na peça seria a ocasião para o rei Fernando capitular as bodas da Infanta Margarita com o príncipe transilvano. Contudo, a mascarada começa, como ato cênico, na didascália: *Aquí es la máscara*.<sup>144</sup> Este é o momento no qual a estrutura discursiva da peça se fissa e dilui qualquer margem entre cênico e extracênico, ou seja, entre *corte na peça* e *peça para a corte*. Portanto, a sua estrutura discursiva possibilita que o enredo não seja apenas encenado na corte para os nobres, mas também que o enredo seja encenado pela corte como um virtuoso divertimento régio. Há um tempo de *solaz* na corte para a mascarada, até que o rei cênico, que pode ser o próprio rei extracênico da corte, dá-lhe fim ao pedir que o príncipe transilvano se revele para Margarita.

REY. Fenezca, pues, el festín,  
para ser del todo alegre  
en dar al embajador  
tu mano; besarla puedes  
ya a la infanta.<sup>145</sup>

Portanto, não se trata de uma peça concebida para *corrales*. Em formato de poesia engenhosa, com personagens bem compostos para servirem cenicamente ao gênero *espelho de magistrado*, com demarcação rítmica de decoro poético elevado, a peça termina como uma *mascarada de corte* concebida como divertimento honesto para o rei, que deve instruir os seus súditos como supremo exemplo de virtude e encarnação do bem comum e da justiça. Aliás, Violín aborda a *distinção hierarquicamente complementar* entre a sua função de bufão (*divertimento*) e a função de valido (*dividir os fardos de governo*) assumida por Valisero. Afinal, por meios e fins distintos, são servidores régios:

VIOLÍN. (...) Así, en descanso y en paz  
tendremos al rey los dos,  
trabajando por él vos  
y yo dándole solaz;  
aunque se me ha entremetido  
un competidor bufón,  
que por tibio y socarrón  
temo que me ha des-valido.<sup>146</sup>

O enredo de *Cómo ha de ser el privado*, portanto, comporta intencionalmente a possibilidade da inserção estrutural de uma *mascarada de corte*, diluindo a fronteira entre cênico e extracênico no ambiente cortesão de *solaz* régio. Todos os servidores nobres de Fernando são virtuosos e, portanto, bons servidores, o que significa que o rei mostra discernimento e cuidadosa vigília ao formar o seu rol de conselheiros, cumprindo, assim, um dos recorrentes conselhos contidos nos *espelhos de príncipe/magistrados*. Entre os nobres que passam por sua corte, apenas o príncipe Carlos, que se transforma num rival político-religioso e comercial, é figurado com ambiguidade moral.

---

<sup>144</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.241

<sup>145</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.241, linhas 2991 a 2996

<sup>146</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.138, linhas 297 a 304

Ao modo dos fins morais formativos dos diálogos de Baldassare Castiglione (1478-1529) em seu *O Cortesão* (1528)<sup>147</sup>, que é um *espelho de magistrado na forma de prosa dialogal*, enquanto *Cómo ha de ser el privado* é um *espelho de magistrado na forma de poesia cênica* (e, portanto, igualmente dialogal), a instrução político-moral-religiosa central que é proposta na peça é: *como deve ser um valido* (pró-católico) para um rei que é providencialmente *lex animata*, como fica explícito no próprio título da peça, mas também no seu epílogo: “*Si pregunto a los oyentes/cómo ha de ser el privado,/creo dirán: «desta suerte»*”<sup>148</sup>. Não é difícil imaginar, na segunda metade da década de 1620, o demonstrativo cênico «*desta suerte*» ir na direção do Conde-Duque de Olivares, embora, obviamente, pudesse, fora deste contexto específico, referir-se a qualquer outro servidor régio filipino na mesma função e que enfrenta os mesmos perigos políticos de acusação de bancarrota financeira, carestia e aumento de impostos por conta das disputas dinásticas e religiosas entre príncipes e reis durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648).

### 3.2 Como hão de ser o rei, a corte e o valido

Como ideal, o poder soberano e/ou os servidores da alta governança que atuam em seu nome devem proceder como agentes estabilizadores, coordenadores ou mediadores dos vínculos de reciprocidade hierárquica da ordem corporativista-estamental do corpo político, agindo por meio de duas áreas principais do poder político no Antigo Regime: a *justiça* e a *graça*. O exercício político-jurídico do poder soberano é casuístico-jurisdicionalista, pois o rei é *servo da lei e senhor da justiça e da graça*. O soberano é servo da lei em assuntos ordinários, que se resolvem por meio de um repertório casuístico das leis e costumes locais e gerais do Estado. É senhor da justiça para assuntos extraordinários, quando surgem situações excepcionais de perigo ou injustiça para o corpo político. Como senhor da justiça, pode temperar ou interromper os efeitos de leis e costumes para promover a *equidade dos efeitos* conforme demanda, delito, pessoa e circunstância.

Em matéria de justiça, o rei deixa claro a sua função como *legibus solutus*, ou seja, livre para decretar leis (nas esferas extraordinárias de justiça), e *lex animata*, ou seja, *lei viva* ou *alma da lei* (nas esferas ordinárias e extraordinárias de justiça), equilibrando as unidades corporativistas de *privatae leges* na balança de *utilitas totius regni*. Em todos os espelhos de príncipe ou magistrados dos séculos XVI e XVII, fica recorrentemente caracterizado que o poder soberano não exerce um mandato *para si*, mas para os súditos, quando exerce as prerrogativas arbitrais (ordinárias e extraordinárias) de sua autoridade<sup>149</sup>. Há nisso o componente sacrificial da *renúncia de si* como modelo moral para o bom governante.

Na peça *Cómo ha de ser el privado*, isso fica particularmente caracterizado nas óbvias e recorrentes tentativas de o rei Fernando refrear a sua paixão por Serafina para figurar-se adequadamente como encarnação do Estado, mas também na forma diligente e vigilante de escolher o seu conselheiro-chefe: Valisero. Tal escolha é fruto do bom discernimento, que testemunha a favor da virtude e sabedoria do jovem rei. O *bom fruto do discernimento régio* é recorrentemente ratificado, ao longo da peça, pelas situações-teste pelas quais passa Valisero,

<sup>147</sup> CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>148</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.242, linhas 3015 a 3017

<sup>149</sup> Ver: Sobre este assunto, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: *Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)*. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

tal como o já mencionado momento em que contém a dor do luto para conduzir as audiências em nome do rei:

MARQUÉS. ¡Válgame los cielos, y hayan  
en tanto dolor clemencia!

PORTERO. Ya no puede haber audiencia.  
¡Váyanse todos!

MARQUÉS. No vayan.  
Súfrase el dolor en tanto  
que yo cumplo con mi oficio;  
acudamos a el servicio  
del rey primero que al llanto.  
Entren todos.

ALMIRANTE. ¡Gran valor!  
No vi más heroico celo.<sup>150</sup>

Todos pensavam que o Marquês iria cancelar as audiências, mas ele surpreende com sua postura sacrificial, colocando o seu serviço ao rei, a dignidade institucional que encarna, acima de sua dor pessoal. Entre as atribuições do *valido*, está assumir delegações de atribuições da figura régia que poderiam ser particularmente desgastantes para o rei se as praticasse diretamente. Por isso, a dimensão sacrificial do cargo de *valido* também é composta pelos perigos contidos na assunção do cargo, pois é o principal alvo não só da inveja, mas também do ódio pelas mazelas no corpo político, particularmente quando é acusado de aconselhar tão mal o rei que o leva a guerras sem proveitos efetivos para seus súditos.

VIOLÍN. (...) si no hay pan tiene el valido  
la culpa – ¡abrásele un rayo! –,  
porque no llovió por mayo,  
porque por mayo ha llovido;  
si está sin tratos la tierra  
el privado lo ha causado,  
si hay paz es mandria el privado,  
es un violento, si hay guerra.  
En fin, si al vulgacho modo  
todas las cosas no van,  
hábeis de ser un Adán  
que tiene culpa de todo.

MARQUÉS. Las quejas di, no la culpa,  
y mereceré con eso.<sup>151</sup>

Nessa passagem, em que Violín descobre que o rei escolheu o Marquês para ser seu *valido*, Violín aborda os fardos do cargo: o *valido* é culpado de todas as mazelas da vida social, seja quando há paz ou quando há guerra. Por isso, o *valido* acaba sendo comparado com a figura de Adão, responsável pelo pecado humano. O Marquês corrige Violín ao dizer que não lhe dão a culpa, mas as queixas que merece. Afinal, uma de suas funções é ouvir as queixas dos súditos e cumprir as deliberações do rei, como no caso das audiências. Sendo a

<sup>150</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.174, linhas 1186 a 1195

<sup>151</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.141, linhas 369 a 382

fonte principal do patronato, o rei era responsável pela deliberação das mercês nas audiências dadas pelo Marquês. Contudo, como o seu mediador nessas matérias, o valido sempre defende o rei quando algum súdito sente-se injustiçado no *contradom*, assumindo a culpa por qualquer erro na distribuição ou reconhecimento de mercês:

1º. Señor, conocer deseo  
a los que mercedes hace  
su majestad, cuando a mí  
con más justicia y razón...

MARQUÉS. ¡Extraña resolución!

1º. ... a su majestad serví  
más que algunos que han tenido  
ventura; señor marqués,  
¿el rey premia indignos?

MARQUÉS. Es  
vuesa merced atrevido;  
diga de mí cuanto mal  
quisiere y cualquier defecto,  
pues hay tantos, y el respecto  
a la persona real  
debido no se le pierda,  
que a no estar en este puesto  
no me viera tan modesto.  
Diga: ¿qué persona cuerda  
da culpa a un rey que es el sol  
en la piedad y pureza  
de tan gran naturaleza  
que del árbol español  
de los reyes no ha nacido  
otro de más bizarría?  
Veralo el cielo algún día.

1º. Error de la lengua ha sido,  
que a vuexcelencia, por Dios,  
iba a culpar, y culpé  
al rey.

MARQUÉS. Si ese el yerro fue,  
perdonémonos los dos  
y porque tan liberal  
anduvo en desengañarme  
de su causa he de encargarme.  
Deme acá ese memorial.<sup>152</sup>

Ao atuar na mediação das mercês, Valisero torna-se o intermediário (mas não a causa) dos efeitos de equilíbrio, hierarquia e cerzidura das unidades corporatistas de privilégios (*privatae leges*) que formariam a balança da *utilitas totius regni* ou *bem comum* do corpo político. Receber ou dar mercê fazia parte de uma hierarquia de poder na qual todos se reconheciam e eram ciosos dela, podendo um súdito se reportar ao rei quando uma justaposição de mercês causasse dúvidas sobre a hierarquia de prerrogativas e precedências. A

---

<sup>152</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.215-216, linhas 2242 a 2277

dignidade régia não poderia ser culpada por cometer injustiça na distribuição de mercês, mas sim de ser mal aconselhada. Afinal, o Rei era o soberano da justiça e da graça e, portanto, a causa dos efeitos de equilíbrio das unidades corporatistas de privilégios, o que é bem marcado na peça inclusive na escolha de seu codinome. A questão da escolha de um codinome para o rei Fernando, além de servir como bom óbvio pretexto para o jogo cênico de engenho poético entre os personagens nobres, visando a deleitar a sua audiência, possibilita também identificar a função e a referencialidade das alegorias no jogo de sentido para fora do texto da peça:

ALMIRANTE. Bueno es el nombre de Santo.

MARQUÉS. Ya lo ha habido.

CONDE. ¡Hubiera dos!

REY. Ese es nombre de los nombres:  
no está en manos de los hombres,  
solamente lo da Dios.

MARQUÉS. El de Sabio debe ser  
nombre de un rey singular.

REY. Ese el mundo lo ha de dar,  
porque no basta saber.

MARQUÉS. El de Prudente es igual.

REY. Al que ese nombre desea  
no le basta que lo sea  
si no le tienen por tal:  
nombre que esté el conseguillo  
en mi mano es el que quiero;  
el nombre de Justiceiro  
me ha agradado.

CONDE. Es repetillo;  
rey tuvo España con él.

REY. Al rey don Pedro le dieron  
los que con causa quisieron  
desmentir el de Cruel.

MARQUÉS. Pío Justiceiro es gran nombre:  
no hay que andar otro buscando  
que sobre Magno Fernando  
será divino renombre.<sup>153</sup>

Podemos ver que cada personagem fala de um nome e o personagem posterior o desdobra. O Almirante diz que a função do cognome de Santo é o de ser bom, mas o Marquês e o Conde alertam para o fato de já ter havido esse nome, que pode ser uma referência a Fernando III o Santo. Depois, a conclusão moral é dada pelo rei, quando diz que tal nome está na mão de Deus. O Marquês cita o cognome de Sábio, que pode ser uma referência a Alfonso X o Sábio. O rei conclui novamente, dizendo que é um nome que cabe ao mundo escolher. A

---

<sup>153</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.128-129, linhas 72 a 96

próxima referência é Felipe II o Prudente, cognome no qual o rei dá a mesma conclusão. Por último, há a referência a Pedro I o Cruel. O rei acaba escolhendo o cognome de Justiceiro, expressando a sua função como rei de ser viva e humana lei e língua da justiça.

Como cabeça que conduz o corpo, metonímia do Estado, o rei, na trama amorosa com Serafina, demonstra a necessidade de controlar a si mesmo e moderar os seus afetos. Com isso, sinaliza-se que as ações do rei devem ser governadas pela *razão de estado*, e não pelos seus *afectos*. A arte da contenção de si, em favor da dignidade institucional ou da posição estamental, corresponde à maneira de conduzir-se adequadamente nesse campo de batalha simbólico que é a corte. Em prol do Estado, o rei tinha de casar com uma princesa, pois o casamento é a boa aliança entre monarquias. Daí, seria desonroso alimentar esperanças amorosas em Serafina, pois não haveria possibilidade de casamento entre ambos: o seu corpo (e, portanto, os seus afetos) não seria mais seu, mas do Estado. A situação do rei Fernando é semelhante àquela da Infanta Margarita, que também terá de casar com o que é útil para o Estado, colocando-o acima dos gostos e virtudes pessoais. No trecho seguinte, quando o rei fala à Infanta que deseja tirar uma dúvida com ela sobre um despacho, no caso, o seu casamento, ela responde mostrando o quanto é submissa (e, portanto, virtuosa) às demandas do Estado feitas à posição estamental:

INFANTA. Señor, vuestra majestad  
es mi dueño y es mi hermano;  
su voluntad es la mía,  
mi corazón es su esclavo.  
No hay que conferir conmigo  
esas cosas, que los labios  
y las mejillas se tiñen  
del color grave y rosado  
de aquella honesta vergüenza  
que se debe a mi recato.  
Vuestra majestad ordene,  
como rey prudente y sabio  
lo que convenga.<sup>154</sup>

Fernando é a encarnação do príncipe perfeito, assim como Margarita é a encarnação da princesa perfeita, pois está à disposição do irmão-rei, ou seja, não coloca a questão afetiva particular em primeiro plano. Ela passa por testes de virtudes: Margarita sequer olha para Carlos quando lhe é apresentado; não se importa se ele é jovem ou velho, porque ela se disponibiliza para as matérias de Estado<sup>155</sup>. A única resistência por ela demonstrada – que, no final das contas, a compõe tematicamente como princesa católica virtuosa – é o fato de manifestar que não lhe agrada casar com um príncipe protestante<sup>156</sup>. Na verdade, trata-se de um eco dos dilemas da política de Estado filipina durante a Guerra dos Trinta Anos. Contudo, na peça, a matéria do casamento é claramente deslocada para uma decisão colegial nos conselhos da corte, saindo do foro da aversão religiosa pessoal de Margarita por Carlos. Por

---

<sup>154</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.154, linhas 668 a 679

<sup>155</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.193, linhas 1667 a 1671

<sup>156</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.158-159, linhas 806 a 829

fim, na peça, os conselheiros sugeriram ao rei Fernando que exigisse de Carlos a conversão ao catolicismo, ou que concedesse a liberdade religiosa a seus súditos<sup>157</sup>.

Contudo, não é o rei que dará este tipo de ultimato ao príncipe Carlos, mas Valisero. A cena é particularmente significativa para a figuração da relação complementar e hierárquica entre o rei e o valido<sup>158</sup>: mesmo já sabendo da decisão do conselho e já tendo tomado a sua, o rei Fernando dirige-se a Carlos dizendo que a decisão sobre o casamento foi tomada e que estaria com Valisero. Assim, quando Carlos sabe da decisão e ameaça vingança, não fala diretamente com o rei, pois a hierarquia de corte não permitiria isso, mas com seu principal preposto, que, desde o começo, era favorável ao pleito do príncipe católico transilvano. Portanto, é Valisero o pararraio do ódio vingativo de Carlos. É ele que será murmurado como a causa de o reino se gastar em guerras. As decisões régias desagradáveis que causam ódio no exterior e no interior do corpo político são personalizadas no valido, de modo que a figura régia esteja livre para se figurar como agente corretivo por meio da graça e de alianças, mesmo que isso signifique transformar algum conselheiro em “bode expiatório”. Isso faz parte do jogo político que compõe os perigos anuídos por aqueles que disputam o papel de intermediários do ouvido régio no Antigo Regime. O personagem Valisero não será atingido por tais perigos, embora esteja consciente deles<sup>159</sup>. Aliás, como quaisquer conselheiros em posição de destaque nas cortes do Antigo Regime, como é o caso dos vários primeiros-ministros da corte filipina.

Do ponto de vista teológico-político cristão, o casamento principesco é a junção de dois corpos em um, devendo formar um único espírito/consciência. Por isso, tem de haver compatibilidade entre os esposos para o corpo místico do casamento não ser monstruoso ou disputado por duas consciências, pois isso levaria à sua desagregação ou à ausência de frutos férteis. Afirmar isso é importante para entendermos as figuras e silogismos que Valisero aciona quando responde ao rei sobre o possível casamento da Infanta com Carlos. Há uma defesa da manutenção da fé católica através de linguagem providencialista quando Valisero diz:

MARQUÉS. (...) Considera que no siendo  
católico Carlos ¿cuándo  
habrá paz em esta unión,  
habrá unión en este lazo?  
Una hace el matrimonio  
dos almas, si el soberano  
sacramento se recibe  
con la fe que profesamos.  
Si esta en una de las partes  
faltase, señor, es claro  
que han de tener aversión  
almas de pechos contrários  
en la religión. Advierte  
qué hermosura tiene un árbol  
que consta de dos especies:  
admiración dan sus ramos  
pareciendo monstruosos,  
y en efecto, en breves años  
aquella vistosa unión

<sup>157</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.197, linhas 1766 a 1844

<sup>158</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.200-201, linhas 1853 a 1877

<sup>159</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.132, linhas 171 a 188

niega el fruto sazonado  
y yace la planta seca (...).<sup>160</sup>

Ainda no início da peça, o diálogo configurado sobre quais *qualidades* deveriam ter o valido remonta, estilisticamente, embora na peça esteja na forma de poesia cênica e não em prosa, ao tipo de *conversação honesta* entre letrados de corte principesca renascentista que observamos em *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione (1478-1529)<sup>161</sup>. Este tratado foi desenvolvido na forma de diálogo e tinha como mote central definir as qualidades ideais do “cortesão”, entendendo-se por este o indivíduo na idade da filosofia (i.e., sábio, experiente, prudente e desprendido de interesse particular) que ocuparia o papel de *principal conselheiro* do *príncipe de mandato divino* – i.e., primeiro-ministro ou valido, no caso da peça e da corte filipina.

Na peça, a questão das qualidades que o valido deveria ter também cria outra oportunidade cênica para desdobramentos de novos jogos de engenho poético para o deleite da audiência, ao mesmo tempo em que tematiza o *espelho de magistrado*. Nesse processo cênico-poético, o rei cênico demonstra prudência examinadora e sabedoria nos mesmos termos dos tratados prudenciais de governo dos séculos XVI e XVII, de modo que expõe para o leitor/audiência o tipo de *espelho de si* (“*talento, amor y fe*”) que espera em seu valido:

REY. (*Aparte.*) (Para aliviar este peso  
he menester un valido.  
Rey que de nadie se fia,  
entre los vasallos buenos  
poco vale, y vale menos  
el que de todos confía.  
De un hombre me de fiar;  
¿cuál destes elegiré  
de talento, amor y fe?  
Yo los quiero examinar.)  
Si uno de vosotros fuera  
valido de un rey ¿en cuál  
virtud, como principal,  
más eminencia tuviera?<sup>162</sup>

Desde o início, o rei cênico é onisciente dos fins pretendidos. Assim, começa o jogo dialogal com os nobres *no condicional* (“*Si uno de vosotros fuera valido*”), dando a entender que não os está examinando para o cargo, mas sim buscando os seus conselhos para arrolar as qualidades que deveria considerar ao pensar um nome para o cargo. O objetivo cênico é criar o efeito arrolativo de silogismos poéticos que pareçam desinteressados, ou seja, o rei faz os nobres falarem sobre os atributos ideais do valido sem que seja em causa própria, *mas partindo de suas experiências anteriores em serviços régios*, demonstrando, pelo efeito cênico, que está cercado de nobres virtuosos – e sabemos que as virtudes da corte são espelhos das virtudes do soberano, já que seriam, oficialmente, frutos de suas escolhas e/ou de seus ascendentes imediatos de linhagem. Quando efetivamente começam os engenhos poético-dialogais que expõem as tópicas qualitativas ideais da figura do *valido*, todo o jogo silógico faz o peso do cargo recair sobre Valisero, cumprindo as expectativas do rei Fernando.

<sup>160</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.156, linhas 742 a 762

<sup>161</sup> CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>162</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.130-131, linhas 127 a 140

Aliás, a maior qualidade poética na associação de atributos ao *valido* feita pelo Marquês (absorvendo, desdobrando e suplantando os silogismos poéticos do Almirante e do Conde) já seriam evidências poéticas suficientes de que a escolha recairia sobre Valisero. Comparem:

ALMIRANTE. Yo amara la vigilancia,  
porque así, en cualquiera ación,  
el cuidado y atención  
ayudara a la sustancia.

CONDE. Yo fuera el más verdadero  
y con gran fidelidad  
hablara a mi rey verdad,  
no engañara lisonjero.

MARQUÉS. Virtudes son el cuidado  
y la verdad del prudente,  
pero yo fuera eminente  
en ser desinteresado.  
Con esta sola virtud  
todas las demás tuviera  
porque vigilante fuera  
sin mirar a mi salud,  
y no siendo codicioso  
también fuera verdadero:  
honras quiere el lisonjero,  
el descuidado reposo,  
y quien del propio interés  
se desnuda, a nada atiende  
de gusto: solo pretende  
a la virtud por quien es.

REY. El marqués de Valisero  
me ha agradado y conluído:  
vos, marqués, sois escogido  
por mi Atlante verdadero,  
cuyos hombros han de ser  
mi descanso y compañía.

MARQUÉS. Aunque es, señor, honra mía  
que no llego a merecer,

*(Llega a besar la mano al rey.)*

es linaje de castigo,  
que me das, con merced tal,  
todo el reino por fiscal  
y con fiscal, enemigo.  
Por un escudo me pones,  
sin que haya excepción, en quien  
rigurosos golpes den  
comunes mormuraciones.  
No es otra cosa el privado  
que un sujeto en quien la gente  
culpe cualquier accidente  
o suceso no acertado.  
Con invidia o con pasión  
le censuran de mil modos  
y aunque más le alaben todos,

O desinteresse virtuoso do Almirante e do Conde quando falam dos atributos ideais do *valido* ficam evidenciados ao longo da peça. Em nenhum momento, demonstram ressentimento pela ascensão do Marquês, o qual, de acordo com a hierarquia estamental do Antigo Regime, estaria abaixo deles. Pelo contrário, em vários momentos relatam ao rei o quanto Valisero honra em virtude a posição de *valido régio*.

No andamento dos trechos citados acima, o rei se comunica em “à parte” com a audiência, anunciando o seu propósito de examinar os seus vassallos a fim de escolher um *valido*, ou seja, um agente necessário para a arte de governar, pois seria um depositário da confiança régia. O Marquês se mostra mais poeticamente engenhoso ao dizer que a virtude de *desinteressado* abrangeu todas as virtudes citadas pelos outros vassallos. Depois de o rei concluir a sua escolha, o Marquês fala sobre as responsabilidades e fardos de ser *valido*, desdobrando a *tópica sacrificial do desinteressado servidor régio*, que é a figuração central a dar movimento ao enredo em torno de Valisero e que norteia o *espelho de magistrado* (“como há de ser o *privado*”) para os nobres da corte filipina. Assim, a peça cumpre outra função importante que os *espelhos de príncipe* dos séculos XVI e XVII recorrentemente sugerem: os divertimentos régios não podem ser vãos, pelo contrário, devem servir aos propósitos de afiar/preparar mente e corpo para as matérias do Estado<sup>164</sup>.

Como ator casuístico – por delegação – da autoridade régia, o *valido* faz a mediação entre o rei e os demais súditos, sendo, portanto, o potencial responsável pelos insucessos do governo – afinal, os sucessos são do rei, os insucessos dos seus ministros nesse mundo de perigos do jogo cortesão. Quem entra nesse jogo o sabe. Valisero o sabe e afeta declinar do posto, embora com o cuidado de seguir o decoro de mostrar o quanto se considera honrado pela escolha (que ele mesmo suscitou no jogo poético engenhoso provocado pelo rei, quando Valisero se posiciona a respeito dos atributos ideais de um *valido*). O fato de ser *desinteressado* representa, como ideal de figuração de *valido*, a necessidade de colocar os negócios do Estado acima dos interesses pessoais, ou seja, a peça repete cenicamente o que os *espelhos de príncipe* recorrentemente apontam quando toca no tema das qualidades que os conselheiros régios devem ter ou demonstrar ter. Como já se falou, uma característica central do ofício de *valido* é a sacrificial disposição de submeter-se aos perigos e fardos do serviço régio<sup>165</sup>.

Como recurso tonal hegemônico de moralização da trama, a peça posterga ao máximo expor situações que caracterizem vantagens pessoais de ser um *valido*, pois isso contrariaria o objetivo de expor um espelho perfeito de servidor régio para a corte filipina. Quando Valisero sugere ao rei que preferia dividir alguns atributos da função com um parente<sup>166</sup>, isso é justificável pelos próprios termos das atribuições implicadas na sua função, pois, tal como o rei, o Marquês também deveria ter alguém de sua confiança (portanto, um *espelho de si*) nos desdobramentos de suas funções de mediador da autoridade régia para além do ambiente da corte. Portanto, não se trata de algo que contraria a *tópica* do desinteresse. Por outro lado, não

<sup>163</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.131-132, linhas 141 a 188

<sup>164</sup> Comparativamente, ver: ERASMUS, Desiderio. **Education of a Christian Prince**. New York: Octagon Books, 1963; VIANNA, Alexander Martins. As figurações de rei e a caracterização de ‘puritano’ e ‘papista’ em *Basilikon Doron*. **Topoi**, v.12, n.22, p.4-23, 2011.

<sup>165</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.178, linhas 1297 a 1299

<sup>166</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.133-205, linhas 198 a 208

podemos ignorar o fato de que a peça não se refere ao mundo do funcionalismo público hodierno, mas às estruturas administrativas e lógicas institucionais estamentais-patrimoniais de figurar o *bem comum*, que é formado pelos vínculos social e político das mercês individuais e dos privilégios corporatistas<sup>167</sup>.

Na peça, a tópica do desinteresse é reforçada pela tópica do sacrifício: o movimento do enredo reforça recorrentemente os riscos de desconfiança régia e de o valido se tornar “bode expiatório” dos malogros de sua política. Ao se dispor a entrar nesse jogo perigoso, o virtuoso valido cênico demonstra amar o Rei – dignidade institucional régia – acima de interesses particulares. Afinal, empenha a sua reputação no serviço régio. O rei, por sua vez, não pode se dispensar de ser dadivoso frente aos êxitos de um bom servidor na política do estado. Se não soubesse compensar com mercês um notório e bem reputado servidor, o rei figuraria pouco discernimento e maldade tirânica. Um dos emblemas trópicos de rei tirânico é aquele que é incapaz de ser suficientemente agradecido a um bom serviço prestado porque desconfia de todos os servidores, preferindo a política do medo e da violenta desconfiança àquela do “talento, amor e fé” contida no discernimento distributivo de mercês<sup>168</sup>.

Na peça, o rei Fernando e o valido Valisero (em nome do rei) são os antítipos virtuosos de vícios tirânicos: distribuem as mercês adequadas aos bons serviços dos súditos eminentes. Daí, quando o Marquês dá a notícia para o rei de que venceram as forças do príncipe protestante Carlos, o rei lhe oferece cem mil ducados e a vila de Açores. A tal oferta, o Marquês responde acionando as tópicas da humildade e desinteresse, adequadas a sua condição cênica e humoral de velho patriarca sem descendência:

MARQUÉS. Bástame a mí la fortuna  
de merecer tu favor,  
pero por no parecer  
modesto de afectación,  
doce mil ducados son  
los que acepto, para hacer  
mi sepulcro. Hijos no tengo:  
heredero soy de mí,  
casa levantaré así  
en aquesta que prevengo.  
¿Qué más puedo recibir  
que merced para labrar  
la casa donde he de entrar  
para nunca más salir?<sup>169</sup>

Aqui, o Marquês dá prova de desinteresse, mas cumpre o protocolo de não negar a receber uma mercê régia, o que seria ofensivo ao soberano: se Valisero não aceitasse nenhuma mercê, estaria colocando-se acima do rei em sua capacidade de *dom*. A capacidade de ser dadivoso reforça a figuração do rei como soberano da graça e da justiça nessa cena. Então, seria desrespeitoso Valisero negar-se a receber a mercê régia. Contudo, Valisero dá prova de sua virtude ao sugerir, como conselheiro-maior de Fernando, que houvesse temperamento casuístico da sua mercê (o que reforça tropicamente a figura do virtuoso servidor sacrificial): Valisero aceita os 12 mil ducados para construir o seu sepulcro.

<sup>167</sup>Sobre este assunto, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015. p.45-69

<sup>168</sup>Comparativamente, ver: VIANNA, Alexander Martins. A desfiguração do corpo político em ‘Ricardo III’. **Revista História em Reflexão**, v.3, n.6, p.1-29, 2009.

<sup>169</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.224-225, linhas 2506 a 2519

Amar e cuidar dos interesses do rei resultava em benefícios para ambas as partes, embora a virtude só se figurasse se da parte do valido fosse por desinteresse. Coerentemente com isso, vemos um momento cênico bastante significativo envolvendo a escolha do epíteto para o rei morto, pai de Fernando: Valisero sugere que não fosse feito paralelo histórico com o rei don Juan, mesmo sendo este zeloso em religião católica, pois fora um notório rei submisso ao seu valido, invertendo, portanto, a relação entre intermediário que atua a autoridade e a própria fonte da autoridade. Ao concluir o seu silogismo poético sobre esta matéria, com perfeito domínio trópico dos temas “luz” e “sol” para abordar o poder soberano, diz Valisero a Fernando:

MARQUÉS. Sí, señor, porque un privado,  
que es un átomo pequeño  
junto al rey, no ha de ser dueño  
de la luz que el sol le ha dado.  
Es un ministro de ley,  
es un brazo, un instrumento  
por donde pasa el aliento  
a la voluntad del rey.  
Si dos ángeles ha dado  
Dios al rey, su parecer  
más acertado ha de ser  
que el parecer del privado,  
y así se debe advertir  
que el ministro singular,  
aunque pueda aconsejar  
no le toca decidir.<sup>170</sup>

Aqui, o valido explica o seu papel como passivo ator da autoridade do soberano. Capaz de recordar ao rei o seu destino de sombra, o valido se figura como circunspecto, prudente, reservado, discretíssimo, ciente de seus limites, disposto a anular a vida privada e a sacrificar a própria honra. O que está em questão na peça é, portanto, o que define um bom intermediário da autoridade do poder soberano, quais são os seus atributos ideais, mostrando os temas da figuração do *bom conselheiro* nos mesmos termos de atributos presentes em *O Cortesão* de Castiglione e em outros tratados (dialogais ou não) congêneres que seguiram a tradição humanista platônica dos *espelhos de príncipe* nos séculos XVI e XVII. Concebida para terminar com uma mascarada para a corte filipina, a peça explora a dupla lição contida na figuração cênica do magistrado ideal: é uma advertência para a corte e uma lição político-moral sobre como um soberano recém-empossado deveria adequadamente configurar a sua corte para as necessidades do Estado no Antigo Regime.

Desde o ato inicial da peça, com grande efeito de síntese de tudo que foi discutido até aqui, observamos o rei Fernando se afirmar como a *lei viva* do Estado, ou seja, a única encarnação soberana da justiça e da graça. Como tal, não é seu papel apenas cumprir as leis dos seus domínios, mas temperar o seu *rigor juris*<sup>171</sup> (de modo a garantir os efeitos equitativos divinos das leis) e distribuir mercês aos bons servidores. O rei Fernando diz que os seus conselhos são os seus *espelhos* (e *luzes*) e, portanto, o conselheiro que se conspurca com

---

<sup>170</sup> QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2011. p.135-136, linhas 249 a 264

<sup>171</sup> Sobre o “*rigor juris*” no Antigo Regime, ver: VIANNA, Alexander Martins. Caracterizando o Estado no Antigo Regime. In: *Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)*. Curitiba: Prismas, 2015. p.122-129

corrupção (i.e., vende favores em desfavor dos interesses do Rei/Estado) comete crime de lesa-majestade, estando sujeito à pena capital:

REY. Si no es otra cosa el rey  
que viva y humana ley  
y lengua de la justicia,  
y si yo esta virtud sigo,  
rey seré sabio y felice,  
porque quien justicia dice  
dice merced y castigo,  
no solamente rigor.  
Todo está en igual balanza  
y a los principios se alcanza  
autoridad y temor  
con el castigo, y después  
con honrallos y premiallos  
tienen amor los vasallos.  
Esta política es  
lección de naturaleza.  
Si algún ministro o privado  
justamente está culpado  
le cortarán la cabeza  
en esa Plaza Mayor,  
y si hubiere en mis Consejos,  
que son mis luces y espejos,  
quien vendiere su favor,  
de oficio se ha de privar.  
Haya limpios consejeros,  
que aun tribunales enteros  
será posible mudar.<sup>172</sup>

A capacidade de o rei conhecer e discernir com justiça as matérias do Estado – o que se relaciona com o tema da “*escucha*” personificada nas audiências e conselhos – está ligada ao ideal da ubiquidade legal e da onisciência régias. Nos séculos XVI e XVII, tal ideal é, por vezes, figurado no teatro por meio da tópica do *rei oculto*. É quando se oculta que o rei pode conhecer as ações efetivas dos intermediários de sua autoridade, ou seja, em que medida são os seus justos *espelhos* e se são verdadeiros os boatos de mérito ou erros. Na peça, há um momento em que se desenvolve cenicamente a tópica do *rei oculto*, que serve para dar certeza a Fernando a respeito do que já sabia por meio de outros intermediários nobres, qual seja, que Valisero é um servidor virtuoso exemplar:

REY. ¿Qué espera esa gente?

MARQUÉS. Audiencia.

REY. Dalda, pues. [*Aparte.*] (De aquí quisiera averiguar lo que he oído, si los que le hablan son dueños de la imperfección, o el marqués el mal sufrido.)

(*Escóndese el Rey y sale el Embajador.*)<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.129-130, linhas 98 a 124

Aqui, não há ambiguidade moral para a figura do rei cênico, pois é seu papel fiscalizar aqueles que fiscalizam seus domínios em seu nome, corrigindo potenciais erros nos efeitos de suas escolhas antes que dessem motivos para revoltas. Assim, nada tem de estranho para o *ethos* da corte (figurada dentro e fora da peça) que Fernando se esconda para ver como o valido atua perante os servidores menores. Através de didascálias e do discurso direto do rei (manifestado em “à parte” e solilóquios), sabemos da sua intenção: conhecer a real atuação do valido; evitar deliberar sobre punição ou mercês apenas sob os efeitos de boatos; superar os inconvenientes que a própria grandeza régia provoca na busca da verdade sobre os méritos efetivos de seus servidores. Na continuação da cena observada pelo rei (e pelos leitores/ouvintes, que são seus cúmplices), o Marquês dá audiência a três personagens-tipo e, no final de cada audiência, o rei consegue fazer um balanço positivo da atuação de Valisero: conclui que o seu valido dá provas de amor a seu serviço, desempenhando sábia e virtuosamente o seu papel. Assim, a peça vai expondo para a corte filipina como *hão de ser* o rei, a corte e o seu primeiro-ministro.

---

<sup>173</sup>QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Cómo ha de ser el privado. In: ARELLANO, Ignacio; VALDÉS, Celsa Carmen García (ed.). **Teatro Completo**. Madrid: Cátedra, 2011. p.214, linhas 2216 a 2221

## CONCLUSÃO

A noção de autor individualizado, portador de uma biografia em que se entrecruzam vida e obra, foi uma criação da história da literatura e das artes em geral desde finais do século XVIII, o que prejudicou a legibilidade de obras que nos chegaram de épocas em que tal função-autor era inexistente. Como vimos, essa forma de análise interferiu na construção de um cânone de obras associadas ao nome ‘Quevedo’. De acordo com essa tradição analítica, Quevedo seria o proprietário intelectual-individual de suas obras que, para serem entendidas em sua *integridade*, dependiam da reconstituição da *intenção do autor-indivíduo*, a qual poderia ser reconstituída por meio da sobreposição de versões de textos impressos e/ou manuscritos contemporâneos a Quevedo, de modo a se compor textos *mais completos* porque arquetipicamente próximos da intenção do *gênio*. Tal perspectiva causou a morte de Quevedo como delineador de peças para o *ethos e decoro* do teatro cortesão filipino para renascer apenas como o moderno e panfletário “autor” satírico das expectativas críticas dos românticos. Posteriormente, o seu reconhecimento como “autor de teatro” pela crítica neo-historicista deveu-se muito ao fato de ‘Quevedo’ já ser considerado *monumento de literatura nacional espanhola*. Ou seja, mesmo que algumas de suas obras não fossem consideradas o melhor modelo literário pela crítica (comparativamente ao cânone romântico de “Lope de Vega”), valeria a pena estudá-las por serem associadas ao monumento literário ‘Quevedo’.

Ao abandonarmos essa perspectiva, *Cómo ha de ser el privado* deixa de ser ignorada pela sua falta de *voltas da fortuna* (ao modo das peças para *corrales* de “Lope de Vega”), ou de ser resgatada apenas por sua “relevância ideológica” (segundo a leitura neo-historicista), para então ser compreendida a partir de sua *auctoritas* enquanto gênero. Dessa forma, percebemos que a estrutura retórico-temático da peça aproxima-se do gênero *espelho de magistrado*, mas em forma de poesia cênica dialogal, que abre a possibilidade de estruturalmente desdobrar-se como uma *mascarada de corte*, diluindo a distinção entre corte *on page* e corte *hors-page*. Constatamos também que o que era considerado ‘bela letra’ no contexto filipino não foi ponderado pelos editores e críticos que configuraram o manuscrito 108 na edição impressa utilizada nesta pesquisa. Muitos deles ainda operam com o parâmetro de criticidade que identifica ‘Quevedo’ ao engenhoso satírico, ou seja, ainda têm como parâmetros-mestre de sua figuração de autor a parte de ‘sua produção’ que seria considerada entretenimentos ‘vulgares’ aos olhos do decoro e discrição cortesãos.

Como não pudemos trabalhar com a *materialidade textual* original do manuscrito de *Cómo ha de ser el privado*, a estética da recepção de Hans Jauss<sup>174</sup> e a poética sociológica de Mikhail Bakhtin<sup>175</sup> foram importantes como pontos de partida para a abordagem do modelo de leitor/audiência dentro da obra, o que foi estruturante para a proposição de uma chave interpretativa desvinculada da leitura romântico-liberal e inscrita numa leitura histórico-sociológica-trópica de teatro da corte filipina do século XVII. Quando nos afastamos dos hábitos hodiernos da leitura silenciosa e nos atentamos às didascálias da peça e ao ritmo dos versos, observamos, por exemplo, que foi composta para concluir com uma *mascarada na corte* ou para *ser encenada pela própria corte* como um régio *entretenimento honesto* (“solaz”). Daí, com exceção dos inimigos confessionais, os seus personagens nobres são

---

<sup>174</sup>Ver: JAUSS, Hans Robert. **Pequena Apologia de la Experiência Estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>175</sup>Ver: BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

invariavelmente virtuosos, pois devem ser o espelho da virtude régia. Particularmente o rei e o valido são envolvidos numa *aura sacrificial* por meio do controle físico e humoral de mente, corpo e coração, a fim de se subordinarem às *demandas de officium* e prevenirem a *desfiguração do corpo místico do Estado*. Desse modo, a figuração do *bem comum* refletiria a constância moral modelar do rei e da sua corte diante dos demais súditos *on page* e *hors-page*.

Por fim, pudemos observar o quanto a estrutura formal da peça interfere na própria figuração do tema do *valido* no enredo: não há ambiguidade moral no valido porque a sua figuração seria o espelho do *discernimento* e *vir-virtutis* régio. Como *espelho de magistrado* transformado em peça, ***Cómo ha de ser el privado*** tem como função instruir política, moral e teologicamente como deveria ser o valido virtuoso que encarna as necessidades do Estado em nome do poder soberano. Dentre os temas da figuração do bom conselheiro, estão: a sua consciência dos perigos contidos na assunção do cargo, ou seja, a sua condição de metonímia das desditas do governo; o desinteresse virtuoso sacrificial no exercício do cargo; o domínio das paixões pessoais para espelhar adequadamente a dignidade do cargo; o senso de distinção sobre os limites entre delegação e origem da autoridade de suas atribuições; o seu papel como mediador entre o rei e os demais súditos. Tais temas definem a encarnação do valido perfeito como extensão do espelho do príncipe perfeito, tal como o *sábio cortesão perfeito* para o *jovem príncipe perfeito de mandato divino* de Castiglione.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ALONSO, Dámaso. **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**. Madrid: Gredos, 1966.
- ÁLVAREZ, Manuel Fernández. **La Sociedad Española en el Siglo de Oro**. Madrid: Nacional, 1983.
- ARAICO, Susana Hernández. Teatralización de Estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **Hispania**, v.82, n.3, p.461-471, 1999.
- ARAICO, Susana Hernández. Pintura y Estatismo Teatral en *Cómo ha de ser el privado*. **Ínsula**, n.648, p.30-32, 2000.
- ARELLANO, Ignacio. **Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio; LÓPEZ, Victoriano Roncero (eds.). **Quevedo en Manhattan**. Madrid: Visor Libros, 2004.
- ARELLANO, Ignacio. **Historia del Teatro Español del Siglo XVII**. Madrid: Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio. **Los Rostros del poder en el Siglo de Oro: Ingenio y Espectáculo**. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- ARELLANO, Ignacio; BLECUA, Alberto; SERÉS, Guillermo (eds.). **El Teatro del Siglo de Oro: edición y interpretación**. Madrid: Beroamericana Vervuert, 2009.
- ARELLANO, Ignacio; RUIZ, Víctor García; VITSE, Marc (eds.). **Del Horror a la Risa. Los Géneros Dramáticos Clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt**. Kassel: Reichenberger, 1994.
- ARELLANO, Ignacio. Sobre el Texto de la Comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y Enmiendas. **La Perinola**, n.17, p.57-67, 2013.
- ARELLANO, Ignacio. El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua. In: GRANJA, Agustín de la; BERBEL, Juan Antonio Martínez (coords.). **Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII**, v.1. Granada: Universidad de Granada, 1996. p.43-64
- ARMAS, Frederick A. de. En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*. **Hispanófila**, v.140, p.9-20, 2004.
- ARMAS, Frederick A. de. Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*. **La Perinola**, n.17, p.107-119, 2013.
- ARRÓNIZ, Othon. **Teatros y Escenarios del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1977.
- ARTOLA, Miguel (dir.). **Historia de España**. Madrid: Alianza, vols. 3 e 4, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. **Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII**. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- BENASSAR, Bartolomé; VICENT, Bernard. **España: Los Siglos de Oro**. Barcelona: Crítica, 2000.
- BENASSAR, Bartolomé; BOUZA, Fernando; Et al. **Vivir el Siglo de Oro. Poder, Cultura e Historia en la Época Moderna. Estudios en Homenaje al Profesor Ángel Rodríguez Sánchez**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- BENIGNO, Francesco. **La Sombra del Rey**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BLEYE, Pedro Aguado. **Manual de Historia de España. Reyes Católicos - Casa de Austria (1474-1700)**. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- BOECK, José Agustín Conde de. La teoría dramática como fuente para la construcción de imagen de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*. **Espéculo**, n.42, 2009. Em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/lopedra.html>. Acessado em: 01/03/2014
- BORQUE, José María Díez. **Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.
- BORQUE, José María Díez (org.). **Teatro Cortesano en la España de los Austrias**. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.
- BOUZA, Fernando. Amor Parat Regna. Memória Visual dos Afectos na Política Barroca. In: XAVIER, Ângela Barreto; CARDIM, Pedro; BOUZA, Fernando (orgs.). **Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996. p.7-26
- BOUZA, Fernando. **Corre Manuscrito: una Historia Cultural del Siglo de Oro**. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BOUZA, Fernando. **Palabra e Imagen en la Corte. Cultura Oral y Visual de la Nobleza en el Siglo de Oro**. Madrid: Abada Editores, 2003.
- BOUZA, Fernando. **Comunicación, Conocimiento y Memoria en la España de los Siglos XVI y XVII**. Salamanca: Sociedad Española de Historia del Libro, 2000.
- BUSTAMANTE, Ciriaco Pérez. **Felipe III: Semblanza de un Monarca y Perfiles de una Privanza**. Madrid: Real Academia de la Historia, 1950.
- CALDERÓN, José Cartagena. El es tan rara persona: sobre cortesanos, lindos sodomitas y otras masculinidades nefandas en la España de la temprana Edad Moderna. In: DELGADO, Maria José; SAINT-SAENS, Alain (ed.). **Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain**. Nueva Orleans: UP of the South, 2000, p.139-175
- CALVO, Javier Huerta. **El Nuevo Mundo de la Risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro**. Barcelona: Libergraf, 1995.
- CALVO, Javier Huerta (org.). **Historia del Teatro Español**. Madrid: Gredos, 2003.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.). **Historia de la Literatura Española. Tomo II. El Siglo XVII**. Barcelona: Ariel, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.). **La comedia**. Madrid: Casa de Velázquez, 1995.

- CANAVESE, Gabriela Fernanda. Ética y Estética de la Civilidad Barroca. Coacción Exterior y Gobierno de la Imagen en la Primera Modernidad Hispánica. **Cuadernos de Historia de España**, v.78, p.167-188, 2003.
- CARDIM, Pedro. **Religião e Ordem Social: em torno dos fundamentos católicos do sistema político do Antigo Regime**. Lisboa: Revista de História das Idéias, v.22, 2001.
- CARLSON, Marvín. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais**. São Paulo: EDUFPI, 2011.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAUVIN, Mary Austin. **The Comedia de Privanza in the Seventeenth Century**. Pensilvânia: Tese de doutorado da Universidade da Pensilvânia, 1957.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v.24, n.69, p.7-30, 2010.
- CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v.5, n.11, p.173-191, 1991.
- CHARTIER, Roger. **Libros, Lecturas y Lectores en la Edad Moderna**. Madrid: Alianza, 1993.
- CHEVALIER, Maxime. **Quevedo y su Tiempo: la agudeza verbal**. Barcelona: Crítica, 1992.
- CONCHA, Víctor García de la (ed.). **Homenaje a Quevedo: actas de la II academia literaria Renacentista**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- CONDE, Francisco Martínez. **Quevedo y la Monarquía (un modelo de Rey)**. Madrid: Endymion, 1996.
- CORTÉS, Alonso Narciso. Quevedo en el Teatro. **Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid**, n.21, p.1-22, 1999.
- COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inés de la Cruz: autobiografia e recepção**. Recife: Tese de Doutorado da UFPE, 2013.
- COTARELO, Armando. **El Teatro de Quevedo**. Madrid: S. Aguirre, 1945.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastian de. **Tesoro de la Lengua Castellana o Española. (1 edição 1611)**. Barcelona: Editorial Alta, 1998. (Fac-símile da edição de 1611).
- COY, Javier; HOZ, Javier de (eds.). **Estudios Sobre los Géneros Literários. Tipología de los personajes dramáticos**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.
- CROSBY, James. La Última Prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos. **La Perinola**, n.1, p.101-122, 1997.
- CUENCA, Isabel Pérez; MARTÍN, Manuel Urí. El Escritor y el Valido: de las Garras del León a los Cuernos del Toro. **Hesperia. Anuario de Filología Hispánica**, n.4, p.101-104, 2001.

- CUENCA, Isabel Pérez; SCHWARTZ, Lía. Las Tres Musas Últimas Castellanas: problemas de atribución. *In*: SEVILLA, Florencio; ALVAR, Carlos (eds.). **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Madrid: Castalia, 2000, p.659-669
- DANTAS, Vinícius Orlando de Carvalho. **O Conde de Castelo Melhor: Valimento e Razões de Estado no Portugal Seiscentista (1640-1667)**. Niterói: Dissertação de mestrado da UFF, 2009.
- DARNTON, Robert. **Poesia e Polícia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Diccionario de Autoridades, Real Academia Española**, 3 vols. Madrid: Gredos, 1979.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente, 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. v.1 e 2
- ELLIOTT, John Huxtable. **El Conde-Duque de Olivares. Un político en una época de decadência**. Barcelona: Crítica, 1991.
- ELLIOTT, John Huxtable; SANZ, Ángel García (coords.). **La España del Conde Duque de Olivares: encuentro internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares**. Historia y Sociedad: Universidade de Valladolid, 1990.
- ELLIOTT, John Huxtable; BROCKLISS, Laurence (orgs.). **El Mundo de los Validos**. Madrid: Taurus, 1999.
- ELLIOTT, John Huxtable. Quevedo and the Count of Olivares. *In*: IFFLAND, James (ed.). **Quevedo in Perspective**. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. p.227-250
- ELLIOTT, John Huxtable; BROWNE, Jonathan. **Un Palácio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV**. Madrid: Taurus, 2003.
- ELLIOTT, John Huxtable. **España y su Mundo (1500-1700)**. Madrid: Taurus, 2007.
- ERASMUS, Desiderio. **Education of a Christian Prince**. New York: Octagon Books, 1963.
- ESCRIBANO, Fernando Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972.
- FERNÁNDEZ, María Hernández. **El Teatro de Quevedo**. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano (ed.). **Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Sevilla: Bibliobazaar, 1897.
- FEROS, Antonio. Vicedioses, pero Humanos: el drama del Rey. **Cuadernos de Historia Moderna**, n.14, p.103-31, 1993.
- FEROS, Antonio. **El Duque de Lerma. Realeza y Privanza en la España de Felipe III**. Madrid: Macial Pons, 2002.
- FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso. 40 Anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. **Diálogos Possíveis**, p.63-76, 2007.
- FLORY, Suely Fadul Villibor. **O Leitor e o Labirinto**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FROLDI, Rinaldo. **Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope**. Salamanca: Ediciones Anaya, 1968. Em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lope-de-vega-y-la-formacin-de-la-comedia---en-torno-a-la-tradicin-dramtica--valenciana-y-al--primer-teatro-de-lope-0/html/>. Acessado em: 01/ 09/ 2014

GAGO, María Teresa Llano. **La Obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.

GARCIA, Antonio Herrera. **El Estado de Olivares**. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989.

GARCIA, Bernardo José. **Los Validos**. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997.

GARCIA, Bernardo. La Saticia Política a la Privanza del Duque de Lerma. In: ÁLVAREZ, F. J. Guillamón; IBAÑEZ, J. J. Ruy (eds.). **Lo Conflictivo y lo Consensual en Castilla: sociedad y poder político (1521-1715)**. Murcia: Universidad de Murcia, 2001, p.261-298

GARCIA, José Luis Suárez. **Texto y Espectáculo. Selected Proceedings of the 14th International Golden Age Theatre Symposium (March 9-12, 1994) at the University of Texas, El Paso**. York, S. Carolina: Spanish Literature Publications, 1995.

GENTILLI, Luciana. La Dramatización de un *Ars Gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. **La Perinola**, n.17, p.121-136, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRACIAN, Lorenzo. **Agudeza y arte de ingenio**. Amberes: Verdussen, 1725.

GRACIÁN, Baltasar. **Obras Completas**. Edição, introdução e notas de Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2011.

GREENBLATT, Stephen. Novo Historicismo: Ressonância e Encantamento. **Estudos Históricos**, v.4, n.8, p.244-261, 1991.

GUILLÉN, Claudio. **El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUTIÉRREZ, Carlos M. Narrador, Autor y Personaje: Facetas de autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo. **Espéculo**, n.31, 9 p., 2005.

GUTIÉRREZ, Carlos M. Quevedo y Olivares: una nota cronológica a su epistolario. **Hispanic Review**, n.69, p.487-499, 2001.

GUTIÉRREZ, Jesús. **La “Fortuna Bifrons” en el Teatro del Siglo de Oro**. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **Floema Especial**, n.2, p.15-84, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. **Floema Especial**, n.2, p.85-109, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v.20, n.33, p.11-46, 2013.

- HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.317-342, 2000.
- HAYERBECK, Erwin. “El *Arte Nuevo de hacer comedias*”, una nueva estética teatral. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, 14, p.7-17, 1988.
- HAZA, José M. Ruano de la (ed.). **El Mundo del Teatro en su Siglo de Oro**. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- HERNÁNDEZ, María Teresa. La Teoría Literaria del Conceptismo en Baltasar Gracián. **E.L.U.A.**, n.3, p.7-46, 1985-1986.
- HERNÁNDEZ, Santiago Martínez. Cultura Festiva y Poder en la Monarquía Hispánica y su Mundo: Convergencias Historiográficas y Perspectivas de Análisis. **Studia Historica. Historia Moderna**, v.31, p.127-152, 2009. Em: <http://recyt.fecyt.es/index.php/STHI/article/view/12891/8127>. Acessado em: 04/02/2014
- HERNÁNDEZ, Santiago Martínez. En la Corte la Ignorancia Vive [...] y [...] son Poetas Todos. Mecenazgo, Bibliofilia y Comunicación Literaria en la Cultura Aristocrática de Corte. **Cuadernos de Historia Moderna**, v.35, p.35-67, 2010.
- HERRERA, J. Badía. **Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar**. Valência: Tese de doutorado da Universidade de Valência, 2007.
- HEUR. Jean Marie d’; CHERUBINI, Nicoletta (eds.). **Études de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire Offerts à Jules Horrent à l’Occasion de son Soixantième Anniversaire**. Tournai: Gedit, 1980.
- IGLESIAS, Rafael. El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo. **La Perinola**, n.9, p.267-298, 2005.
- IGLESIAS, Rafael. *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo y la tradición española antimacquiavélica de los siglos XVI y XVII. **La perinola**, n.14, p.101-127, 2010.
- IGLESIAS, Rafael. Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*. **La Perinola**, n.17, p.69-106, 2013.
- INSÚA, Mariela. Aspectos del poder en la biología Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco de Jacinto Cordeiro. **Revista de Estudios Ibero-Americanos (PUCRS)**, v.38, n.1, p.186-199, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. **Pequeña Apología de la Experiência Estética**. Barcelona: Paidós, 2002.
- JIMÉNEZ, Antonio Sánchez. Quevedo y Lope (Poesía y Teatro) en 1609: Patriotismo y Construcción Nacional en *La España Defendida* y *La Jerusalén Conquistada*. **La Perinola**, n.17, p.27-56, 2013.
- JIMÉNEZ, Felipe Pedraza; CANAL, Rafael González (eds.). **Los Albores del Teatro Español: Actas de las 17 Jornadas de Teatro Clásico**. Almagro: Universidad de Castilla – La Mancha, 1995.
- JIMÉNEZ, Felipe Pedraza; MARCELLO, Elena (coords.). **Sobre Quevedo y su Época**. Castilla-Mancha: Universidad, 2008.
- KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

- KOSSOFF, David; VÁZQUEZ, José Amor y (eds.). **Homenaje a William L. Fichter, Estudios Sobre el Teatro Antiguo Hispánico y Otros Ensayos**. Madrid: Editorial Castalia, 1971.
- LASHERAS, Antonio Pérez. La literatura española en la Agudeza de Gracián. **Bulletin Hispanique**, tomo 109, n.2, p.545-587, 2007.
- LEÓN, María José Rodríguez Sánchez de (org.). **La crítica ante el Teatro Barroco Español (Siglos XVII-XIX)**. Salamanca: Ediciones Almar, 2000.
- LIDA, Raimundo. **Cómo ha de ser el privado: de la Comedia de Quevedo a su Política de Dios**. México: Universidad Nacional Autónoma, 1956.
- LIDA, Raimundo. **Prosas de Quevedo**. Barcelona: Crítica, 1981.
- LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LÓPEZ, Victoriano Roncero. **El Humanismo de Quevedo: Filología e Historia**. Pamplona: EUNSA, 2000.
- LÓPEZ, Victoriano Roncero. **Historia y Política en la Obra de Quevedo**. Madrid: Pliegos, 1991.
- LORENZO, Luciano García; VAREY, John Earl (eds.). **Teatros y Vida Teatral en el Siglo de Oro a través de las Fuentes Documentales**. Londres: Támesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991.
- LORENZO, Luciano García (coord.). **El Personaje Dramático. Ponencias y Debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico**. Madrid: Taurus, 1985.
- LYNCH, John. **La España bajo los Austrias**. Barcelona: Editorial Península, 2 vols., 1975.
- MACCURDY, Raymond. **The Tragic Fall: Don Alvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1978.
- MACKENZIE, D. F. **Bibliografía y Sociología de los Textos**. Madrid: Akal, 2005.
- MAESTRO, Jesús G. Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte Nuevo. De la poética especulativa a la poética experimental. **Anuario Lope de Vega**, n.4, p.193-208, 1998.
- MARAÑÓN, Gregorio. **El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)**. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- MARAÑÓN, Gregorio. Quevedo, Calderón de la Barca, y el Conde-Duque. **Boletín de la Academia Dominicana de la Lengua**, v.4, n.14, p.25-37, 1944.
- MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARAVALL, José Antonio. **Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca**. Madrid: Crítica, 1990.
- MARÍN, Diego (ed.). **La dama boba**. Madrid: Cátedra, 2010.
- MARÍN, Luis Astrana. **Ideario de Don Francisco de Quevedo**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1940.

- MARÍN, Luis Astrana. **La Vida Turbulenta de Quevedo**. Madrid: Grán Capitán, 1945.
- MARTÍN, Manuel Urí. Introducción biográfica y crítica. In: MARTÍN, Manuel Urí (ed.). **El Chitón de las tarabillas**. Madrid: Castalia, 1998.
- MARTINEZ, A. Carrasco. **Sangre, Honor y Privilegio. La Nobleza Española Bajo los Austrias**. Barcelona: Ariel, 2000.
- MCKENDRICK, Melveena. **El Teatro en España (1490-1700)**. Barcelona: Ouro Velho, 1994.
- MIGNOT, Claude. Un Monstre Linguistique. In: MIGNOT, Claude. **L'Âge du Baroque**. Paris: Magazine Littéraire n.300, 1992.
- MIOLA, Robert. Othello Furens. **Shakespeare Quarterly**, v.41, n.1, p.49-64, 1990.
- MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os Postulados da Estética da Recepção: Possíveis Aplicações no Campo da Pesquisa Histórica com Teatro e Cinema. **Revista Sapiência**, v.1, n.2, p.97-114, 2012.
- MORI, Emilio Cotarelo y. **Bibliografía de las Controversias sobre la Licitud del Teatro en España**. Granada: Universidad, 1997.
- MURILLO, Jesús Cañas. Una Oración Académica: *Arte de Hacer Comedias en este Tiempo*. **Cuadernos del Lazarillo. Revista literária y cultural**, n.35, p.2-9, 2008.
- OLEZA, Juan. La Comedia: el Juego de la Ficción y del Amor. **Edad de Oro**, n.IX, p.203-320, 1990.
- OLEZA, Juan (dir.); CANET, José Luis (coord.). **Teatro y Practicas escénicas, II: la Comedia**. Valencia: Institución Alfonso Magnánimo, 1986.
- OLEZA, Juan. Claves românticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega. **Anuario Lope de Vega**, n.1, p.119-136, 1995.
- OLIVEIRA, Ricardo de. Valimento, Privança e Favoritismo: Aspectos da Teoria e Cultura Política do Antigo Regime. **Revista Brasileira de História. ANPUH Nacional**, v.25, n.50, p.217-238, 2005.
- OLIVEIRA, Ricardo de. Amor, Amizade e Valimento na Linguagem Cortesã do Antigo Regime. **Revista Tempo (UFF)**, v.11, n.21, p.97-120, 2006.
- OLIVEIRA, Ricardo de. O Melhor Amigo do Rei. A Imagem da Perfeita *Privanza* na Monarquia Hispânica do século XVII. **Revista História (UNESP)**, v.28, n.1, p.653-696, 2009.
- OLIVEIRA, Ricardo de. À Sombra do Rei. O problema do valimento e do favoritismo Régio no Pensamento Político Ibérico do Antigo Regime. **Caminhos da História (UNIMONTES)**, v.14, p.51-68, 2009.
- OLIVEIRA, Ricardo de. Entre Reis e Rainhas. Valimentos, Favoritismos e Disputas Políticas na Europa do Século XVII. **Revista de História (UFES)**, v.26, p.216-238, 2011.
- OLSON, Elder. **Teoría de la Comedia**. Barcelona: Ariel, 1978.
- ORTIZ, Domínguez. **Política y Hacienda de Felipe IV**. Madrid: Pegaso, 1983.
- ORTIZ, Domínguez. **La Sociedad Española en el Siglo XVII**. Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 Vols., 1992.

- OSMA, José Antonio Vaca de. **Los Nobles e Innobles Validos**. Barcelona: Planeta, 1990.
- PAPELL, Antonio. **Quevedo, su Tiempo, su Vida, su Obra**. Barcelona: Editorial Barna, 1947.
- PEALE, C. George. Comienzos, Enfoques y Constitución de la Comedia de Privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros Auctores*. **Hispanic Review**, n.1, p.125-156, 2004.
- PEALE, C. George. La Comedia Nueva y Vélez de Guevara ante la Cosa Nostra Siciliana. **Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v.1. Madrid: Castalia, 2000. p.648-658
- PEÑA, Mercedes de los Reyes (ed.). **El Vestuario en el Teatro Español**. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, 2000.
- PERAITA, Carmen. **Quevedo y el Joven Felipe IV. El Príncipe Cristiano y el Arte del Consejo**. Kassel: Reichenberger, 1997.
- PÉREZ, Pedro Ruiz. **Historia de la Literatura Española. El Siglo del Arte Nuevo. 1598-1691**. Barcelona: Crítica, 2010.
- PERKINS, David. **História literária. Um panorama**. Rio de Janeiro: Depto. de Letras/UERJ, 1993.
- PERRY, Curtis. **Literature and favoritism in Early Modern England**. New York: Cambridge, 2006.
- PIÑUELA, José Deleito y. **La Mala Vida en la España de Felipe IV**. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- POU, Pablo Jauralde. **Francisco de Quevedo (1580-1645)**. Madrid: Castalia, 1999.
- PRAT, Ángel Valbuena. **Historia del Teatro Español**. Barcelona: Noguer, 1956.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro Completo**. Introdução e notas de Ignacio Arellano e Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Cómo ha de ser el privado**. Edição crítica, introdução e notas de Luciana Gentili. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2004.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obras Completas**. Edição e notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguillar, 2 tomos, 6ª edición, 4ª reimpresión, 1988.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obra poética. Teatro y traducciones poéticas (v. IV)**. Edição de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1981.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Obras en verso, Obras Completas**. Edição de Astrana Marín. Madrid: Aguillar, 1932.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Teatro inédito de Don Francisco de Quevedo y Villegas**. Edição e estudo introdutório de Miguel Artigas. Madrid: ERA, 1927.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Prosa Festiva Completa**. Edição de Celsa Carmen Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2007.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. **Poesía Original Completa**. Edição, introdução e notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 2004.

RAMÓN, Francisco Ruiz. **Celebración y Catarsis (Leer el teatro español)**. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988.

ROMEO, Silvana Mantelli. Lope de Vega y el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: su contexto e influencias. **Revista Letra Digital**, 2012. Em: [http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1228:lope-de-vega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contexto-e-influencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1228:lope-de-vega-y-el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-su-contexto-e-influencias&catid=81:publicaciones&Itemid=458). Acessado em: 10/07/1014

SAINZ, Julio Vélez. La Recepción Crítica del Teatro de Quevedo: Algunas Consideraciones. **La Perinola**, n.17, p.15-25, 2013.

SÂMBRIAN, Oana Andrea; INSÚA, Mariela; MIHAIL, Antonie (eds.). **La Voz de Clío: Imágenes del Poder en la Comedia Histórica del Siglo de Oro**. Craiova: Universitaria, 2012.

SCHACK, Adolf Friedrich Von. **Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España**. Madrid: M. Tello, 2010.

SCHWARTZ, Lía. **Política y Literatura en Quevedo: el Prudente Consejero de la Monarquía**. Santander: Universidad de Cantabria, 2006.

SCHWARTZ, Lía (ed.). **Las Sátiras de Quevedo y su Recepción. Antología Crítica**. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2004.

SINKEVISQUE, Eduardo. Tratado político (1715), de Sebastião da Rocha Pita: Galeria de tópicos. **Revista Contexto**, n.2, p.199-253, 2012.

SOMERS, Melvina. Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*. **Hispania**, v.39, n.3, p.261-268, 1956. Em: <http://www.jstor.org/stable/336002>. Acessado em: 20/04/2014

SOMERS, Melvina. *Cómo ha de ser el privado, a Play by Francisco de Quevedo y Villegas*. Oregon: Disertación doctoral, University of Oregon, 1953.

SPERBER, Suzi Frankl; MELO-FRANCO, Lenon Rogério de. Hermenêutica e Estética da Recepção: uma leitura produtiva. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências USP**, 9p., 2008. Em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/LENON\\_FRANCO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/LENON_FRANCO.pdf). Acessado em: 20/03/2013

STERN, Charlotte. Lope de Vega, Propagandist?. **Bulletin of the Comediantes**, v.34, n.1, p.1-36, 1982.

SWIETLICKI, Catherine Connor. Hacia una Nueva Teoría Socio-Cultural del Teatro Barroco. **Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v.2, p.123-129, 1995.

SWIETLICKI, Catherine Connor. Lope's "Dialogic Imagination": Writing Other Voices of Monolithic Spain. **Bulletin of the Comediantes**, v.40, n.2, p.205-226, 1988.

TOLOSANA, Carmelo Lisón. **La Imagen del Rey. Monarquía, Realeza y Poder Ritual en la Casa de los Austrias**. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco. **Los Validos en la Monarquía Española del Siglo XVII**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1990.

- TORTAJADA, Urzáiz. Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del Siglo XVII. In: CALVO, Javier Huerta (ed.). **Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro.** Madrid: Gredos, 2003, p.868-870
- URRUTIA, Jorge. Quevedo en el teatro político. In: CONCHA, Víctor García de la (ed.). **Homenaje a Quevedo.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. p.173-185
- VALCÁRCEL, C. Hernández (ed.). **Teatro, Historia y Sociedad. Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro Español.** Murcia: Universidade de Murcia, 1994.
- VALDÉS, Celsa Carmen García. Con Otra Mirada: Quevedo Personaje Dramático. **La Perinola**, n.8, p.171-185, 2004.
- VALIENTE, Francisco de Tomás y. **Los Validos en la Monarquía Española del Siglo XVII.** Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1963.
- VALLS, Teresa Ferrer. El Juego del Poder: Lope de Vega y los Dramas de la Privanza. **Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo del Oro. I. El Noble**, p.1-25, 2004.
- VALLS, Teresa Ferrer; MONCHOLI, Manuel Vicente Diago (orgs.). **Comedias y Comediantes. Estudios Sobre el Teatro Clásico Español.** Valencia: Universitat de Valencia, 1991.
- VEGA, Lope de. **El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo.** Edição de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- VIANNA, Alexander Martins. **Antigo Regime no Brasil. Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713).** Curitiba: Prismas, 2015.
- VIANNA, Alexander Martins. 'Shakespeare': um nome para textos. **Topoi**, v.9, n.16, p.191-232, 2008.
- VIANNA, Alexander Martins. Filme, História e Narrativa. **História da Historiografia**, n.7, p.301-304, 2011.
- VIANNA, Alexander Martins. A atualidade teórica de Norbert Elias para as Ciências Sociais. **Espaço Acadêmico**, n.49, 5p., 2005. Em: <http://www.espacoacademico.com.br/049/49cvianna.htm>. Acessado em: 30-04-2014
- VIANNA, Alexander Martins. *Shakespeare*, nosso estranho. **Acta Scientiarum: Human and Social Science**, v.30, n.2, p.211-220, 2008.
- VIANNA, Alexander Martins. Corpus Shakespeariano e Reformas Religiosas Inglesas: um estudo de caso — O Mercador de Veneza. **Topoi**, v.14, n.27, p.453-471, 2013.
- VIANNA, Alexander Martins. As figurações de rei e a caracterização de 'puritano' e 'papista' em *Basilikon Doron*. **Topoi**, v.12, n.22, p.4-23, 2011.
- VIANNA, Alexander Martins. A desfiguração do corpo político em '*Ricardo III*'. **Revista História em Reflexão**, v.3, n.6, p.1-29, 2009.
- VITSE, Marc; SERRALTA, Frederico. El Teatro en el siglo XVII. In: BORQUE, José María Díez (coord.). **Historia del Teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII.** Madrid: Taurus, 1983, p.473-687
- VITSE, Marc. **Elements pour une Théorie du Theater Espagnol du XVIIe. Siècle.** Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.

WARNKE, Martin. **O Artista da Corte: Os antecedentes dos Artistas Modernos**. São Paulo: Edusp, 2001.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WISE, Carl Austin. **Shadow of the king: *privanza* and perceptions of royal power in seventeenth-century spanish theater**. Georgia: Tese de doutorado da Universidade de Georgia, 2011.

WORDEN, Blair. Favoritos en la Escena Inglesa. *In*: ELLIOTT, John Huxtable; BROCKLISS, Laurence (orgs.). **El Mundo de los Validos**. Madrid: Taurus, 1999. p.229-264

YAVANCOS, José María Pozuelo. La «Agudeza y Arte de Ingenio», primera neorretórica. **Biblioteca Virtual Universal**. Em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134169.pdf>. Acessado em: 01/06/2015