



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS DE CHAPECÓ
CURSO DE HISTÓRIA

CASSIANO FELIPE POSSEL GRETER

O TEATRO MORALIZADOR DO BARROCO ESPANHOL NO SÉCULO XVIII:
A PEÇA *ZORAYDA, REYNA DE TUNEZ*, DE JOSÉ VILLAYERDE FERNÁNDEZ

CHAPECÓ

2022

CASSIANO FELIPE POSSEL GRETER

O TEATRO MORALIZADOR DO BARROCO ESPANHOL NO SÉCULO XVIII:

A PEÇA *ZORAYDA, REYNA DE TUNEZ*, DE JOSÉ VILLAVERTÉ FERNÁNDEZ

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado como requisito para obtenção do título de
Licenciado em História da Universidade Federal da
Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Délcio Marquetti.

CHAPECÓ

2022

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Greter, Cassiano Felipe Possel

O teatro moralizador do barroco espanhol no século XVIII: a peça Zorayda, Reyna de Tunez, de José Villaverde Fernández / Cassiano Felipe Possel Greter. -- 2022.

84 f.:il.

Orientador: Doutor Délcio Marquetti

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2022.

1. Teatro. 2. Barroco espanhol. 3. José Villaverde Fernández. 4. Zorayda Reyna de Tunez. I. Marquetti, Délcio, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

CASSIANO FELIPE POSSEL GRETER

O TEATRO MORALIZADOR DO BARROCO ESPANHOL NO SÉCULO XVIII:
A PEÇA ZORAYDA, REYNA DE TUNEZ, DE JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado como requisito para obtenção do
título de Licenciado em História da
Universidade Federal da Fronteira Sul.

ESTE TRABALHO FOI DEFENDIDO E APROVADO PELA BANCA EM 31/08/2022.

BANCA EXAMINADORA



PROF. DR. DÉLCIO MARQUETTI – UFFS

ORIENTADOR



PROFA. DRA. FÁTIMA COSTA DE LIMA - UDESC

AVALIADORA



PROF. DR. FERNANDO VOJNIAK - UFFS

AVALIADOR

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Janete, pai Edi, irmã Tatiane e cunhado Charles, meus eternos agradecimentos por terem tornado possível a minha vinda e permanência em Chapecó, na Universidade Federal da Fronteira Sul e no Curso de História. Pelo apoio incondicional na busca por meus sonhos e nos sacrifícios coletivos que todos fizeram e fazem para que eu possa lutar por eles. A minha mãe Janete, que apesar de sonhar, não pôde se tornar professora; mas com sua força de vontade e o suor de seu trabalho, tornou possível que seus dois filhos o pudessem sê-lo, minha imensa devoção. A minha irmã Tatiane, pelo incentivo e exemplo docente e acadêmico, por ter aberto o caminho que eu decidi trilhar e por tudo que me ajudou para que esse sonho se tornasse possível, meu muito obrigado.

À Camila, companheira de vida que a graduação possibilitou encontrar, eu agradeço por tudo o que compartilhamos nesse período; os incentivos, os conselhos, as experiências, as trocas e sobretudo o mútuo apoio. Obrigado pela paciência ao me ouvir falar das frustrações e alegrias, dos trabalhos e dos sabores dessa área que tanto gostamos. Sou feliz por compartilhar essas cenas contigo, do qual esta é a conclusão de mais um ato, dos muitos que ainda haveremos de representar juntos nesta grande peça chamada vida.

Aos meus veneráveis mentores, Daisy e Délcio, professores que mais do que tudo se tornaram meus grandes amigos nessa e em outras trajetórias. Agradeço a ambos pelo imenso conhecimento compartilhado, aos incentivos, orientações, visitas e viagens, trocas e aprendizagens. Ambos são exemplos do professor que quero me tornar e, mais do que isso, modelos de humanidade e humildade que busco inspirar-me para exercitar todos os dias.

Ao meu amigo Vinicius, por ter dividido esses anos de loucura acadêmica comigo. Pela irmandade que construímos, os problemas, contas, RUs e alegrias que dividimos, e pelo apoio que sempre me deu, meu sincero agradecimento.

Aos discentes e docentes com os quais dividi as salas de aula, da universidade e também fora dela, meu agradecimento e a certeza de que deixaram impressas suas marcas em mim. Em especial, agradeço aos professores Renato Viana Boy, Renilda Vicenzi, Ricardo Machado e Bruno Picoli pelos conhecimentos que me ajudaram a construir, os exemplos docentes e acadêmicos que se tornaram, e o apoio que sempre me ofertaram.

A Universidade Federal da Fronteira Sul, e a todos os seus servidores, alunos e aqueles que fazem esta instituição possível, o meu agradecimento eterno pela oportunidade de cursar e permanecer no Ensino Superior. Meu imenso carinho por tornar-se nesses anos um lar, no qual passei incontáveis manhãs, tardes e noites de trabalho e estudo, e da qual

carregarei para sempre o orgulho e boas lembranças. Em especial, agradeço ao Curso de História de Chapecó, e a arquivista Jocelaine Link, pela oportunidade de trabalho e aprendizado proporcionados no estágio no arquivo da reitoria da instituição, que permitiram além do meu crescimento acadêmico e humano, a primeira oportunidade profissional de minha formação.

Ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, o ex-ministro da Educação Fernando Haddad, ao Programa REUNI, movimentos sociais e a todos aqueles envolvidos na criação da UFFS, instituição pública, gratuita, popular e de qualidade, que permitiram a mim e a milhares de outros estudantes das classes mais baixas o acesso ao Ensino Superior, meu respeito e admiração. Apesar dos retrocessos nacionais e mesmo na própria UFFS, ocupada por interventores de caráter autoritário e elitista, nós continuaremos resistindo, e o legado dessas políticas públicas que tornaram possíveis os sonhos dos pobres, continuarão a frutificar e perpetuar o projeto de uma Educação e um país melhor.

Por último, mas não menos importante, meu singelo agradecimento e admiração pela trajetória e produção de José Villaverde Fernández (*in memoriam*). Companheiro no apreço que ambos dividimos pelo teatro, porém separados por mais de dois séculos, lhe agradeço por ter tornado esse trabalho possível. Embora saiba tão pouco a seu respeito, continuarei investigando seus rastros e aparições, nesse grande teatro do mundo.

RESUMO

Este trabalho tem como tema o teatro moralizador do Barroco espanhol no fim do século XVIII, a partir da análise da peça teatral *Zorayda, Reyna de Tunez*, escrita, representada e impressa em Salamanca, na Espanha, em 1792, por José Villaverde Fernández, dramaturgo, soldado e sapateiro salmantino. Pretende-se analisar quais aspectos da referida fonte demonstram seu uso enquanto recurso de mobilização da opinião pública e de dirigismo moralizador do público que assistiu a representação, idealizados pela elite monárquico-absolutista espanhola do período, através do uso de recursos artísticos como o teatro para tal finalidade. A obra do dramaturgo, que ainda conta com outras quatro peças teatrais além da mencionada, denota uma produção com tais características moralizantes e demonstra segundo nossa leitura ser uma manifestação barroca tardia em meio a um contexto de crise política e social no fim do século XVIII. A pesquisa divide-se em três capítulos, sendo que no primeiro deles realiza-se a apresentação da peça, seu enredo e características, bem como a discussão dos acervos digitais e da biografia de José Villaverde Fernández. No segundo capítulo, sobretudo a partir das discussões realizadas pelo historiador José Antonio Maravall, através de sua obra *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica* (1975), a respeito do Barroco espanhol, discute-se as características dirigidas, massivas, urbanas e conservadoras do teatro moralizador, bem como os recursos de ação psicológica utilizados no teatro para tal fim e que fazem-se presentes na referida obra de Villaverde. No terceiro capítulo, mais curto que os demais, discute-se brevemente a constituição do cânone teatral espanhol e a exclusão do dramaturgo da composição deste, com aproximações a perspectiva da História Pública, no intuito de dar visibilidade a esse personagem e atenção acadêmica a uma dramaturgia considerada de segunda categoria, incentivando pesquisas que investigam aspectos marginais além daqueles já consagrados nos estudos literários, aproximando os campos da História e do Teatro.

Palavras-chave: Teatro. Barroco espanhol. José Villaverde Fernández. *Zorayda Reyna de Tunez*.

RESUMEN

Este trabajo tiene como tema el teatro moralizador del Barroco español en el final del siglo XVIII, a partir del análisis de la pieza teatral *Zorayda, Reyna de Tunez*, escrita, representada e impresa en Salamanca, en España, en 1792, por José Villaverde Fernández, dramaturgo, soldado y zapatero salmantino. Pretendemos analizar qué aspectos de la citada fuente muestran su utilización como recurso de movilización de la opinión pública y de dirección moralizadora del público que asistía a la representación, idealizada por la élite monárquica-absolutista española de la época, mediante el uso de recursos artísticos como el teatro para tal fin. La obra del dramaturgo, que cuenta con otras cuatro obras además de la mencionada, denota una producción con esas características moralizantes y demuestra según nuestra lectura ser una manifestación tardobarroca en medio de un contexto de crisis política y social a finales del siglo XVIII. La investigación se divide en tres capítulos, el primero de los cuales presenta la obra, su argumento y características, así como una discusión de los fondos digitales y la biografía de José Villaverde Fernández. En el segundo capítulo, basado principalmente en las discusiones realizadas por el historiador José Antonio Maravall, a través de su obra *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* (1975), sobre el Barroco español, se discuten las características dirigidas, masivas, urbanas y conservadoras del teatro moralizante, así como los recursos de acción psicológica utilizados en el teatro para este fin y que están presentes en la referida obra de Villaverde. El tercer capítulo, más breve que los demás, aborda brevemente la constitución del canon teatral español y la exclusión del dramaturgo de su composición, con aproximaciones a la perspectiva de la Historia Pública, para dar visibilidad a este carácter y atención académica a una dramaturgia considerada de segunda categoría, fomentando investigaciones que indaguen en aspectos marginales más allá de los ya consagrados en los estudios literarios, acercando los campos de la Historia y el Teatro.

Palabras-clave: Teatro. Barroco español. José Villaverde Fernández. *Zorayda Reyna de Tunez*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Mapa mental da nomenclatura dos personagens de Villaverde.

Imagem 2 - Capa da edição original de *La obstinación heredada ó Zorayda*.

Imagem 3 - Capa da edição original de *Zorayda Reyna de Tunez*.

Imagem 4 - Recortes e junção do cabeçalho de *Zorayda, Reyna de Tunez*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Nomenclatura numérica das peças.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2. “A MALDADE, INCLUSIVE ENTRE INFIÉIS, ENCONTRA CASTIGOS CRUÉIS”: A TRAMA DE ZORAYDA, POR JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ.....	17
2.1 O estudante, o soldado, o sapateiro e o dramaturgo: os caminhos e paragens de José Villaverde Fernández.....	17
2.2 “A custa de um delito, uma coroa vale a pena”: o enredo e as escolhas ao redor da história de Zorayda.....	20
2.3 O teatro na imprensa: as diferentes impressões e exemplares das peças.....	27
2.4 O teatro na poeira: o Internet Archive e a Livraria Digital Lau Haizeetara.....	33
3. “QUE ISTO SIRVA-NOS DE ESTÍMULO, PARA NOS MANTERMOS TODOS NO CAMINHO DA VIRTUDE”: O TEATRO MORALIZADOR DO BARROCO ESPANHOL, POR JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ.....	37
3.1 “Quantas penúrias e cansaços custa possuir o trono”: a crise e seu papel basilar na configuração do teatro moralizador.....	37
3.1.1 - A crise do século XVII.....	37
3.1.2 - A crise da década de 1790.....	40
3.1.3 - Representações de crise em <i>Zorayda</i> , <i>Reyna de Tunez</i>	42
3.2 Dirigir, massificar, urbanizar e conservar para moralizar: um breve estudo das características essenciais do Barroco espanhol.....	43
3.3 Aspectos de moralização no enredo de <i>Zorayda</i> , <i>Reyna de Tunez</i>	51
3.4 Os recursos barrocos para operar com as mentalidades: dos extremos da dificuldade, aos artifícios das novidades.....	57
4. “O TECELÃO DOS TEMPOS”: A VIAGEM DE JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ AO SÉCULO XXI E SEU BIOGRAFEMA DE UM SAPATO SÓ.....	62
4.1 O bastardo da Espanha: a constituição do cânone teatral espanhol e a marginalização de José Villaverde Fernández.....	62
4.2 O que fazer com a pesquisa histórica?: trajetórias e um breve exercício em História Pública.....	69
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
FONTES.....	80
ANEXOS.....	81

1 INTRODUÇÃO

O Barroco, movimento artístico principalmente do século XVII, caracterizado pelas representações religiosas e o excesso de ornamentos em suas artes visuais e principalmente arquitetônicas, constitui-se como importante período da história da arte, influenciando as sociedades da época e os acontecimentos históricos desse período. Resposta à Reforma Protestante, o Barroco possui um impacto cultural e religioso de extrema relevância dentro da Idade Moderna, e é impossível estudar a modernidade sem ater-se a ele. Dessa maneira, seus impactos sociais são visíveis, e seu legado é muito sentido, inclusive na sociedade brasileira, principalmente nos campos da arquitetura, da literatura e da música, por exemplo.

Por sua vez, o uso do teatro durante o período barroco enquanto recurso ideológico por parte da elite dominante que sustenta o sistema monárquico-absolutista espanhol, é essencial de ser estudado, principalmente porque nos possibilita entender o funcionamento da sociedade nesse período, sobretudo a partir não da perspectiva de uma história da arte, mas sim de uma história social, como apresenta-nos o historiador espanhol José Antonio Maravall. Para ele, o Barroco é idealizado para “(...) impedir o andamento das mudanças sociais e políticas e manter energicamente os quadros estamentais da sociedade.” (MARAVALL, 2009, p. 222). Ou seja, é fruto de uma engenharia política por parte da elite que sustenta o aparato monárquico-absolutista.

Sendo assim, pretendemos estudar o barroco espanhol dos séculos XVII e XVIII e suas características enquanto cultura de massas e dirigida ideologicamente por essa elite do período. O uso do teatro enquanto recurso de transmissão dessa ideologia dominante a um público alfabetizado e analfabeto, e a mobilização da opinião pública de acordo com a posição da elite, constituem-se aspectos de relevância para a pesquisa. Mais ainda, é possível perceber que essa cultura barroca é também conservadora e predominantemente urbana, elementos que são levados em conta em nossa análise.

É importante destacar que nosso problema de pesquisa, está voltado à análise de quais aspectos da peça teatral *Zorayda, Reyna de Tunez*, escrita pelo dramaturgo espanhol José Villaverde Fernández, demonstram a sua utilização enquanto recurso de mobilização da opinião pública e de moralização das massas populares de acordo com uma ideologia vinculada aos interesses da elite monárquico-absolutista espanhola da época. A apresentação do enredo dessa narrativa tecida pelo dramaturgo, é feita no item 2.2 do primeiro capítulo, além de ser transversal nas discussões que realizamos no tópico 3.3, integrante ao segundo capítulo e de modo geral em todas as discussões que realizamos.

Procurando portanto demonstrar esses elementos de moralização do público do teatro na fonte levantada, nosso objetivo vincula-se também a analisar de que maneira o dramaturgo representa cristãos e muçulmanos e o espaço africano de Tunes no enredo de suas peças, estando essas escolhas atreladas a uma noção de moralidade cristã. Investigar a respeito da biografia de José Villaverde Fernández, de suas vivências e referências, que o levaram a determinadas escolhas no processo de escrita das suas peças, é fundamental para nosso trabalho, bem como a tradução de *Zorayda, Reyna de Tunez*, primeira parte das duas peças que compõem a trama de Zorayda.

Outro objetivo é o de realização de um espetáculo público de leitura dramática da peça *Zorayda, Reyna de Tunez*, traduzida por nós para o português¹. Esse objetivo vincula-se a um campo tido para nós como crucial, o da História Pública. Se antes, com uma historiografia formada pela elite que só produzia História de viés colonialista, com a entrada de camadas sociais mais baixas nas universidades, dá-se atenção à participação popular e aos silenciados e espoliados na História; é isso que também pretendemos realizar.

Ao tratarmos de um dramaturgo, considerado na época de segunda categoria, por advir das classes populares e não figurar entre o cânone da literatura espanhola, mas que tem uma produção cultural marcada por uma ideologia dominante, vinculada a manutenção da ordem social vigente, nosso objetivo com a realização da leitura dramática é dar visibilidade a essa produção cultural, demonstrando também a relação entre a cultura produzida e voltada às massas populares, mas que carrega uma ideologia elitista, algo também visto em nossa contemporaneidade. Nossa preocupação nesse sentido, é sermos o oposto de Funes, o memorioso; é a de aprendermos a História, e depois saber o que fazer com esse passado.

Nesse âmbito, portanto, para além de trabalharmos com uma temática um tanto recuada temporalmente de nossa contemporaneidade e seus problemas, nossa intenção com a realização da leitura dramática é a de chamarmos a atenção a esses paralelismos culturais. Isso implica também, em uma indisciplinarização da História, na esteira que os historiadores Arthur Lima de Avila, Fernando Nicolazzi e Rodrigo Turin procuram nos apresentar e que “(...) diz respeito, antes, a uma dimensão ativa, no sentido de tomar posição e de ser ator nesse processo de profundas transformações na relação entre passado, conhecimento, ensino e sociedade. A (in)disciplina implica, assim, uma politização do saber.” (2019, p. 13).

Nesse sentido, compondo nosso corpus documental, pretendemos realizar o estudo da peça teatral *Zorayda, Reyna de Tunez* do dramaturgo espanhol José Villaverde Fernández,

¹ Falar-se-á mais detidamente sobre esse processo de tradução e seu resultado no terceiro capítulo.

escrita em 1792 e aparentemente representada pela primeira vez em 15 de outubro do mesmo ano em Salamanca, que constitui-se como fonte histórica de relevância para nosso estudo. É possível perceber no enredo da peça, passagens que procuram inculcar no público (tanto o ouvinte quanto o leitor) elementos da ideologia vigente no momento, tais como: uma moral cristã, uma representação dos africanos islâmicos enquanto populações propensas a vilania, o respeito devido a uma dinastia monárquica vigente e a repulsa a tentativas de golpe de estado contra um governo legítimo, por exemplo.

A peça teatral *La Obstinación Heredada ó Zorayda*, escrita pelo dramaturgo em 1795, como uma espécie de segunda parte a trama da Rainha Zorayda, apesar de ser de certo modo uma sequência narrativa iniciada na primeira peça, com a presença também dos elementos de moralização, não é abordada por nós de modo tão exaustivo quanto a primeira parte, tendo em vista o tamanho e a quantidade de informações já presentes em *Zorayda, Reyna de Tunez*. Um recorte da Gazeta de Madrid, datado de 07 de dezembro de 1792, comentando a respeito da representação da peça *Zorayda, Reyna de Tunez* no Teatro de Salamanca, nos dias 15 de outubro e posteriores, é outra fonte histórica da pesquisa, que nos fornece suporte na contextualização da produção dramática de Villaverde.

Por fim, finalizando a composição de nosso corpus documental, há um recorte que traz um verbete com a biografia do dramaturgo José Villaverde Fernández, presente no livro *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de 1863, obra póstuma do autor Bartolomé José Gallardo. Essa quarta fonte fornece-nos importante objeto de estudo a respeito da vida do dramaturgo, lançando um pouco de luz nas escolhas que o mesmo fez na tessitura da trama de suas peças e nos meandros de sua vida; reflexões que realizamos mais detidamente no item 2.1 de nosso primeiro capítulo.

Tendo exposto tais aspectos de nosso trabalho, gostaríamos de apontar sua pertinência ao tema. Em primeiro lugar, as discussões a respeito do Barroco, inclusive no meio acadêmico, geralmente concentram-se na discussão da literatura, da arquitetura e da música barroca; exemplo disso é o Repositório de Produção da Universidade de São Paulo (USP), que reúne mais de um milhão de produções acadêmicas da instituição em seus mais variados formatos. Em um levantamento realizado ao mesmo², buscando-se por “barroco” e utilizando-se o filtro de “barroco” enquanto assunto a ser pesquisado, resultou-se em 106 produções acadêmicas contidas no repositório.

² Ambos os dois levantamentos foram feitos através de uma busca rápida nas respectivas ferramentas de pesquisa dos repositórios, realizadas em 25 de fevereiro de 2022.

Deste total, aproximadamente 33 produções são voltadas à discussão da literatura do Barroco, 19 delas voltadas à arquitetura, 8 delas à música e apenas 3 que se propõem à discussão do teatro. As outras 43 publicações que não se encaixam nesses campos, realizam discussões voltadas às artes visuais, a escultura e a iconografia, por exemplo. Já no caso do repositório digital de produção da UFFS, a busca resulta em apenas uma monografia de 2017, do curso de História de Erechim, na qual o termo do Barroco aparece associado a discussão a respeito da demolição da igreja matriz de Erechim/RS, no campo da arquitetura.

Esses dois exemplos de base de dados, ainda que em uma busca simples, ilustram a realidade de que as produções acadêmicas voltadas ao Barroco, em sua maioria abordam outras temáticas, e no caso brasileiro, quando não estão voltadas a manifestações barrocas nacionais, como a obra poética de Gregório de Matos, ou a arquitetura de Aleijadinho, a maioria delas volta-se a discussão do Século de Ouro Espanhol, entre os séculos XVI e XVII. Dessa maneira, nossa pesquisa vem no intuito de enriquecer as discussões brasileiras a respeito do Barroco espanhol, voltando-se ao campo teatral e com um recorte cronológico diferente, pretendendo olhar para o fim do século XVIII, após o Século de Ouro.

O caráter de originalidade também refere-se ao dramaturgo e sua peça em questão. José Villaverde Fernández foi um autor teatral de pouca expressividade, com isso, nosso trabalho tem caráter inédito no que se refere a tomar unicamente sua produção teatral como fonte histórica para pesquisa, e pelas buscas realizadas em várias bases de dados, não há nenhuma produção acadêmica que trate a seu respeito com maior enfoque. Esse fato, portanto, demonstra a relevância científica e acadêmica, por pretender pesquisar um tema pouco trabalhado, a partir de um corpo documental inédito.

A relevância social, por sua vez, está vinculada a demonstração de um exemplo histórico de manipulação da opinião pública através de um recurso de massas, como o caso do teatro. Na contemporaneidade, essa manipulação da opinião pública em prol de uma ideologia de classe dominante, também existe, principalmente em torno das ideias neoliberais por exemplo, que são apresentadas a opinião pública a partir da utilização de uma série de recursos midiáticos, como os jornais e a TV, a fim de garantir, se não o engajamento popular a essas políticas, ao menos a apatia do povo em não opor-se a elas.

A viabilidade demonstra-se na medida em que as fontes históricas levantadas para compor o corpo documental encontram-se todas digitalizadas e disponíveis para acesso gratuito em diferentes bases de dados online. O fato de datarem do final do século XVIII e serem escritas no espanhol da época, não representa dificuldades, de modo que a tradução da peça foi possível de ser realizada, a fim de facilitar sua análise e dar fluidez à sua leitura. A

bibliografia levantada para discutir a temática também é possível de ser acessada com tranquilidade, estando disponíveis algumas obras físicas e outras digitalmente.

No que concerne a bibliografia porém, temos a informação de que há a menção de José Villaverde Fernández no livro *Ilustración y literatura en Ciudad Real* (2006), do professor universitário Ángel Romera Valero, docente do Instituto Histórico de Castilla - La Mancha, IHES Santa María de Alarcos, em Cidade Real, na Espanha. Não havendo acesso digital a obra, depois de muita insistência, estabeleceu-se contato com o Prof. Ángel, que através de dois *e-mails* comunicou existirem poucas informações em sua obra a respeito do dramaturgo em questão, mas mesmo assim colocando-se à disposição para realizar o envio da obra física a partir da Espanha, e após isso não mais retornou nossos contatos. Dessa maneira, essa bibliografia não foi possível ser acessada, apesar das tentativas.

Em relação às hipóteses que formulamos ao longo da pesquisa, essas compõem nossas discussões ao longo dos capítulos, girando em torno da questão da produção teatral do dramaturgo, suas escolhas para a construção dos personagens, dos cenários e da trama das peças e sobre seu período de vida após publicar as peças das quais temos conhecimento e sua morte. O clima de tensões sociais, religiosas e de inovações tecnológicas e científicas que caracteriza o período do Barroco, são centrais para nossas discussões, tendo em vista o consenso na historiografia em tratar o Barroco como uma produção artística de crise, que se expressa nesses diferentes campos.

Sobre nossos referenciais teóricos, é importante destacar a presença do trabalho do historiador José Antonio Maravall, autor clássico quando fala-se sobre o Barroco. Seu conceito de “Engenharia Política”, constitui-se como fundamental para a discussão de nossa temática. A utilização do teatro como recurso de moralização das massas em prol da ideologia do sistema dominante, é de acordo com ele, fruto de engenharia política por parte da elite monárquico-absolutista espanhola, e portanto, algo essencial de ser estudado. As mudanças sociais são refreadas, com a intenção de que se preservem os quadros estamentais dessa sociedade barroca, uma sociedade conservadora.

Também a ideia do trabalho do historiador como a de um tecelão, que tem diante de si fatos e informações, e é capaz de unir diferentes perspectivas até então desconexas, na construção de uma narrativa, em um trabalho de invenção do passado, é uma ideia que fundamenta teoricamente nossa pesquisa. O trabalho do historiador enquanto um artesão das temporalidades, é uma análise do historiador brasileiro Durval Muniz Albuquerque Júnior na sua obra *O Tecelão dos Tempos: novos ensaios de teoria da história* (2019), que ajuda a definir as noções teóricas dessa pesquisa.

A luz do pensamento de Durval, percebe-se que o historiador, impossibilitado de acessar diretamente o(s) fato(s) que estuda, constrói com as informações que possui, uma narrativa inventada desse passado. É isso que também pretendemos realizar com Villaverde e o seu trabalho, tendo em vista as poucas informações que temos ao seu respeito. A visão de Durval sobre o envolvimento do historiador com seu objeto de estudo, revalorizando determinados fatos, versões e utilidades do passado, e consequentemente reintegrando-as à sociedade, é uma noção que norteia nossa pesquisa.

A produção do historiador brasileiro também é baliza teórica no que se refere a, de certo modo, transformar o próprio arquivo em objeto de estudo da pesquisa, tendo em vista que foi muito o tempo dedicado a experimentar o sabor desses arquivos, expressão que tomamos emprestada da historiadora Arlette Farge, e a se perder neles, ao mesmo tempo que essas bases de dados e o modo como são organizadas, também tendem a nos dar mais informações sobre as fontes, o que justifica sua relevância de serem analisadas, sendo essa discussão realizada em nosso item 2.4 do primeiro capítulo.

Em nosso trabalho de construção de uma narrativa a respeito do teatro moralizador percebido nas obras de José Villaverde Fernández, recorreremos a tecelagem e ao trabalho de tessitura que outros historiadores anteriores a nós, que lidaram com a temática do Barroco espanhol e/ou do teatro deste período. Em primeira instância, portanto, temos o trabalho do já mencionado José Antonio Maravall, sobretudo através de sua obra *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica* publicada originalmente em 1975, que se constitui na principal base bibliográfica para a execução de nossa pesquisa.

O historiador social é considerado um dos pioneiros espanhóis na introdução do domínio da História das Mentalidades, sendo considerado um dos autores fundamentais na discussão da temática do Barroco, que para ele significou um desvio do Renascimento do século XV. Discutindo elementos como a imagem do mundo e do homem nesse período, bem como os aspectos de novidade, invenção e artifício no papel social do teatro e das festas, o autor destaca que o ponto principal da Cultura do Barroco é principalmente a problemática do Estado moderno, da ideologia que a elite do sistema monárquico-absolutista procura inculcar na população, em prol da manutenção da ordem social vigente.

Maravall define a Cultura do Barroco, principalmente a partir de quatro elementos, os quais ele desenvolve separadamente em capítulos em sua obra, e aos quais nomeia como pertencentes a uma engenharia política desse sistema monárquico-absolutista. Tais elementos

são os de uma cultura: dirigida, massiva, urbana e conservadora³. Ele dirá que “(...) todo o específico do Barroco surge das necessidades da manipulação de opiniões e sentimentos de um amplo público.” (MARAVALL, 2009, p. 167). Essas visões e conceitos, são muito caros para nós, pois também os percebemos na dramaturgia de nossas fontes.

No mesmo sentido, discutindo a respeito da temática da cultura durante o Barroco, mas através de uma perspectiva mais voltada à comunicação, temos o trabalho do Professor de Jornalismo da Universidade de Málaga, Juan Antonio Garcia Galindo, que também possui pesquisas relacionadas à História da Comunicação Social. De cunho marxista, ao dar atenção a crise do século XVII (que é acontecimento central para que o Barroco assuma as características que possui), ele percebe como estratégia de saída para a crise, que a nobreza fortalece-se através do uso ideológico de recursos como o teatro.

Para Galindo, nesse período “El arte y la literatura forman parte, como expresión de ella, de la estructura que, desde la más alta cúspide del poder, jerarquiza la sociedad.” (GALINDO, 1983, p. 330). O teatro vai consolidando-se então, não apenas como cultura de elite, mas também pela pressão do público em consumi-lo, o que vai transformando as relações de mercado ao seu redor. Essa perspectiva da comunicação coletiva durante os séculos XVII e XVIII, analisando o emaranhado da trama entre teatro e poder político é de grande valia ao nosso trabalho.

Também com contribuições do campo jornalístico, há o trabalho do Professor de Jornalismo da Universidade Complutense de Madrid, Ángel Luis Rubio Moraga, que também investiga a respeito da história e estrutura da comunicação e do entretenimento. Investigando a respeito dos aspectos parateatrais da festa barroca, o autor demonstra que muitas festas populares, como as mascaradas e as touradas por exemplo, bem como as festas da elite social do período, são carregadas de teatralidade.

Em festas e reuniões da nobreza, por exemplo, eram comuns a representação de peças por esses próprios indivíduos, na maioria das vezes escritas por eles mesmos e que tinham o intuito de diverti-los. Já sobre o caráter de moralização do teatro, o jornalista comenta-nos que essa elite monárquico-absolutista não pressupunha uma dramaturgia voltada apenas ao vulgo, mas também dirigida aos nobres e ricos. Isso porque, ela tinha o intuito de demonstrar o lugar e os "compromissos" de todos dentro da ordem social vigente, e de ameaçar aqueles que se opusessem ao regime.

³ Uma discussão mais profunda a respeito das características basilares do Barroco espanhol, é realizada em nosso segundo capítulo, no tópico 3.2.

Por sua vez, as contribuições do historiador Roger Chartier, permitem-nos pensar outras categorias para analisar nosso objeto de pesquisa. O historiador cultural, especialista em história do livro, realiza uma série de reflexões a respeito das funções pertencentes aos gêneros textuais, que diferem de quando estes foram escritos para o nosso tempo contemporâneo. Atendo-se a dualidade entre o palco e a página, Chartier analisa textos teatrais impressos, demonstrando características destes, que procuravam reconstituir parcialmente a ação teatral no palco, como o recurso da pontuação, por exemplo.

Essas outras categorias de análise instrumentalizam nosso trabalho, na medida em que aspectos das peças teatrais que poderiam passar despercebidos na leitura de um tecelão inexperiente, podem ser desemaranhadas em nosso tear historiográfico. Esses "índices de oralidade", portanto, perpassam elementos do palco e da página, do leitor ou do ator e chegam até nós intactos, que fazemos deles outras leituras, porque não somos os mesmos leitores que esses impressos tinham no século XVIII. Todos esses pesquisadores, nem todos historiadores, mas todos tecelões de temporalidades, com o mesmo objeto de estudo do qual compartilhamos, são os mestres, assim como outros, que possibilitaram-nos desenvolver a análise da qual temos aqui o resultado.

Por fim, também a produção dos historiadores Carlo Ginzburg e Natalie Zemon Davis, principalmente no que confere ao campo da Micro-história e da História das mentalidades, são de relevância teórica para nossa pesquisa. Sobretudo através das obras *Nenhuma Ilha é Uma Ilha: quatro visões da literatura inglesa* (2004) e *O Queijo e os Vermes* (2006) do primeiro, e *O Retorno de Martin Guerre* (1987) da segunda, nosso trabalho na investigação dos rastros de informações sobre Villaverde, personagem das classes populares como Menocchio e Martin Guerre, foi levado a perceber que nenhuma ilha é uma ilha, nada é isolado e tudo possui conexões. E é sobre essas conexões que pretendemos analisar e discutir.

Sendo assim, em nosso primeiro capítulo, dedicamo-nos a fazer uma apresentação extensiva da peça teatral que exploramos como fonte, além de uma contextualização das demais obras do dramaturgo. No primeiro item, discorremos a respeito do que sabemos da vida de Villaverde, suas escolhas para *Zorayda*, *Reyna de Tunez* e de suas outras peças. Em seguida, dedicamo-nos a apresentar o desenrolar da história de Zorayda, para familiarização do leitor. No item 2.3, são apresentadas e analisadas as diferentes versões que dispomos de uma mesma peça. Por fim, no último item, dedicamo-nos a discutir sobre as bases de dados que permitiram-nos o contato com as fontes. Nosso segundo capítulo é dedicado à discussão do teatro moralizador percebido em passagens específicas de nossa fonte, enquanto que no terceiro capítulo apresenta-se a trajetória de Villaverde do século XVIII ao XXI na academia.

2 “A MALDADE, INCLUSIVE ENTRE INFIÉIS, ENCONTRA CASTIGOS CRUÉIS”: A TRAMA DE ZORAYDA, POR JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ

2.1 O ESTUDANTE, O SOLDADO, O SAPATEIRO E O DRAMATURGO: OS CAMINHOS E PARAGENS DE JOSÉ VILLAVERDE FERNÁNDEZ

Mencionamos o quão pouco sabemos a respeito da vida de José Villaverde Fernández. As informações que possuímos, são sobretudo graças a um verbete com a biografia do dramaturgo, presente no livro *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de 1863, obra póstuma do autor Bartolomé José Gallardo, também autor de peças teatrais:

VILLAVERDE FERNÁNDEZ (José)

Poeta cómico, nasceu em Cidade Real em 1763: estudando ali Gramática latina, não sei por qual rigor de seu preceptor; ou por travessura de jovem, sentou praça em cavalaria, e havendo passado com seu regimento por Salamanca, alojado na casa de um mestre sapateiro chamado... Arroyo, se apaixonou por uma de suas filhas, chegando a pedi-la (em casamento) ao seu pai, este lhe contestou (dizendo) que sua filha não se casava, apenas com um homem que fosse do ofício do pai dela. Villaverde, novo Jacob, aprendeu o ofício de sapateiro, e cumpridos os anos de sua aprendizagem e os de serviço militar; se casou com Isabel Arroyo. Aficionado sempre com a leitura de nossos Poetas e Historiadores, compôs e imprimiu, de pura aficção, sem outro mestre que seu próprio instinto e nome, diferentes comédias, e fez de repente quase que para funções caseiras que todos os anos pelo Antruejo dispunha com outros aficionados menestrelis, várias Loas e Entremeses que não chegaram a se imprimir. As comédias de que me recordo são as seguintes: O Bastardo da Suécia (sem mulheres); Zorayda, Rainha de Tunes (primeira e segunda parte); Afonso VIII em Alarcos e O Ferreiro de Cidade Real. Morreu em Salamanca em 28 de janeiro (dia da Madalena), ano de 1825⁴. (GALLARDO, 1889, p. 536, tradução nossa).

⁴ No original: “Poeta cómico: nació en Ciudad-Real en 1763: estudiando allí Gramática latina, por no sé qué rigor de su preceptor, ó travesura de muchacho, sentó plaza en caballería, y habiendo pasado con su regimiento a Salamanca, alojado en casa de un maestro zapatero llamado... Arroyo, se enamoró de una de sus hijas, y llegando a pedírsela a su padre, éste le contestó que su hija no se casaba sino con hombre que fuese del oficio de su padre de ella. Villaverde, nuevo Jacob, aprendió el oficio de zapatero, y cumplidos los años de su aprendizaje y los del servicio militar, se casó con Isabel Arroyo. Aficionado siempre á la lectura de nuestros Poetas é Historiadores, compuso é imprimió, de pura afición, sin otro maestro que su propio instinto y númen, diferentes comedias, é hizo de repente casi para funciones caseras que todos los años por Antruejo disponía con otros aficionados menestrales, varias Loas y Entremeses que no han llegado á imprimirse. Las comedias de que me acuerdo son las siguientes: El Bastardo de Suecia (sin mujeres). Zoraida, reina de Túnez (primera y segunda parte). Alfonso VIII en Alarcos. El carbonero de Ciudad-real. Murió en Salamanca en 28 de enero (día de la Magdalena), año de 1825.”

Esses três pequenos parágrafos são a felicidade de nossa pesquisa, pois são a única informação que encontramos a respeito do dramaturgo. Iniciando a vida como estudante em Cidade Real, Villaverde começa seus estudos vinculados às humanidades, mas possivelmente em virtude de algum conflito acadêmico, ingressa no exército. Nessa sua juventude temos um José Villaverde Fernández estudante e que se torna soldado. O militar Villaverde, ao passar por Salamanca, apaixona-se, e após seus anos de serviço militar e de estudante da arte da sapataria, torna-se marido e sapateiro de ofício. É nessa fase de sua vida que também torna-se dramaturgo, e produz as obras que chegam até nós.

Tivemos acesso (através do Internet Archive), e lemos todas as suas peças mencionadas no texto biográfico que Gallardo produziu. A peça *O Bastardo da Suécia*, foi impressa em Salamanca em 1791, e de acordo com a informação que recebemos do Professor Ángel Romera Valero, foi representada pela primeira vez em 03 de fevereiro de 1792. Caracterizada por não possuir papéis femininos, e deixar isso explícito em seu título (*El Bastardo de Suecia, sin mugeres*), a peça é apresentada como uma comédia em três atos.

Sua história gira em torno da intriga entre Carlos, Rei da Suécia e seus dois filhos, Guillermo e Adolfo, e tem como cenário uma espécie de casa de campo do Rei, na gélida Suécia, onde ele está hospedado com Guillermo, seu filho legítimo, e com Henrique, Duque de Ostrogotia. Adolfo, seu filho bastardo, e amigo de Henrique, que estava exilado na Dinamarca em virtude de ter duelado com seu irmão, é preterido por seu pai, mas mesmo assim vem até a Suécia para pedir seu perdão.

Enquanto está nas imediações da casa de campo, com vergonha de se aproximar, ouve seu irmão Guillermo tramando com Amadeo, capitão da Guarda Real, o assassinato do Rei Carlos. Ao apresentar-se para o seu pai, sua acusação ao irmão é tida em descrédito, porém com a ajuda de Henrique e de dois caçadores que também ouviram a trama, a tentativa de assassinar o rei é desmascarada. Além da acusação de tentativa de regicídio, descobre-se que o verdadeiro bastardo era Guillermo e não Carlos, e portanto pai e filho fazem as pazes e Carlos é proclamado herdeiro legítimo do trono. A dinastia real é conservada e os traidores ao sistema vigente são punidos.

Por sua vez, o *Ferreiro de Cidade Real* (*El Herrero de Ciudad-Real*) foi publicada em Salamanca, sem ano. Sua trama gira em torno do casal de fidalgos D. Fermin e D. Luisa, prometidos um ao outro, e a vilania de D. Gregório, também fidalgo, apaixonado por Luisa e disposto a tudo para eliminar seu rival e conquistar sua amada, apesar de não ter seu amor correspondido pela dama. D. Luisa está sob a tutela de seu irmão D. Ignacio, fidalgo mais velho e que intermedia o casamento da irmã com a família de D. Fermin.

D. Gregório maquina com Anastasio, seu criado, uma série de armadilhas para tirar D. Fermin de seu caminho, como por exemplo prendê-lo em um buraco no solo. Todos esses planos se frustram graças a Elias, criado de D. Fermin e ao sábio Tio Silverlo, Mestre de Ferreiro, que apesar de não ser fidalgo, possui um comportamento extremamente honrado. D. Gregório chega a duelar com D. Fermin, e é derrotado e punido pelo Corregedor da Cidade Real por seu comportamento. O fidalgo não agiu com honra, como se espera de sua posição; e o Ferreiro, sem nobreza de sangue algum, demonstra um comportamento tão nobre, que impressiona a todos. A grande lição que fica é essa, agir como o ferreiro.

E por fim, *Afonso VIII em Alarcos* (*Alfonso Octavo en Alarcos*) foi publicada em 1794, uma peça de caráter histórico, tendo como pano de fundo o fim do século XII. Sua trama ocorre pouco antes dos acontecimentos verídicos da Batalha de Alarcos, que aconteceu em 18 de julho de 1195 entre o Reino de Castela e o Califado Almóada, no contexto da Reconquista. A peça possui como personagens, duas pessoas reais: o Rei de Castela Afonso VIII e o Governador de Alarcos D. Alvaro de Lara. A trama também é marcada pela presença do elemento muçulmano como vilão da história.

O enredo da peça gira em torno do rapto de Sancha, filha do Governador D. Alvaro de Lara por Boabdin, líder militar dos almóadas, instalados nas cercanias de Alarcos, com a ajuda de seu subordinado Mustafá, também muçulmano. Após o rapto, que ocorre a noite, Sancha é mantida durante o dia pelos muçulmanos em uma caverna, até o próximo anoitecer, para que ela pudesse ser levada até o acampamento almóada para ser desposada por Boabdin, apaixonado por ela. Sancha, porém, além de não corresponder aos amores de Boabdin, já é casada secretamente com Ramiro Bermudez, um capitão militar do exército cristão.

Ao inteirar-se do rapto, Ramiro consegue reunir alguns soldados e graças a sábia intercessão de Afonso VIII encontra a caverna onde os muçulmanos mantinham sua amada refém. Entra em combate, vence Boabdin e o leva capturado perante o Rei de Castela, que aplica-lhe severa punição. Ramiro e Sancha expõem ao pai dela, D. Álvaro de Lara o casamento secreto, são perdoados e a boda é celebrada por todos. Afonso VIII demonstra novamente seu caráter real através da libertação de Mustafá, por seu arrependimento, demonstrando assim sua compaixão, e nomeia Ramiro Governador de Plasencia, demonstrando assim sabedoria. As perversidades muçulmanas são punidas e a imagem do Rei Cristão sai fortalecida.

Além dessas outras três peças que não utilizamos como fontes, através do Professor Ángel Valero temos a informação de que Villaverde também escreveu uma comédia intitulada *O suposto médico* (*El médico supuesto*), representada em 01 de julho de 1791, que se perdeu,

além de loas e entremeses, peças marcadas por geralmente possuírem personagens das classes populares e por seu tom satírico, e em virtude disso terem sido proibidas de serem publicadas em 1780. Essa proibição provavelmente seja o motivo pelo qual essas produções não chegaram até nós, e tenham sido escritas para representações caseiras.

Villaverde, portanto, escreveu suas obras neste período de 1791 a 1795. Em 1789 na vizinha França, a Europa testemunha os acontecimentos da Revolução Francesa com imenso choque e temor. Na Espanha, país onde a cultura do Barroco assumiu suas facetas mais conservadoras em toda a Europa, os acontecimentos do outro lado dos Pirineus criam um verdadeiro pânico na elite espanhola, sustentáculo de todo o sistema monárquico-absolutista. Floridablanca, principal ministro do Rei Carlos IV nesse período, imediatamente tenta estabelecer nas fronteiras o que o historiador francês Joseph Pérez (2014) vai chamar de “cordão sanitário”, para impedir que os nocivos ideais revolucionários contrários à monarquia penetrem na Espanha.

O Barroco espanhol vê-se seriamente ameaçado, e inclusive nesse período “(...) encarregou-se a Inquisição que combatesse a propaganda subversiva que penetrava sob formas dissimuladas.” (PÉREZ, 2014, p. 185). Em 1792 a Espanha e a França travam suas primeiras hostilidades bélicas e em 1794 a Espanha é invadida pelo exército revolucionário francês, “(...) convencidos de que uma invasão provocaria a queda da monarquia e o estabelecimento de um regime aliado.” (PÉREZ, 2014, p. 186).

Dados esses acontecimentos, durante esse mesmo período em que as peças são publicadas, é provável que o dramaturgo deva ter dado lugar ao soldado e Villaverde tenha se engajado nas campanhas militares. Sua última peça foi publicada em 1795. As guerras na Espanha que começam em 1792 vão resultar na invasão completa do país pelo Primeiro Império Francês em 1808. A monarquia espanhola cairá, o irmão de Napoleão sentar-se-á no trono sob a alcunha de José I e as guerras de libertação nacional só terminarão em 1814. Todos esses acontecimentos devem ter sepultado o dramaturgo já em 1795, vindo Villaverde a falecer somente em 1825, trinta anos depois.

2.2 “A CUSTA DE UM DELITO, UMA COROA VALE A PENA”: O ENREDO E AS ESCOLHAS AO REDOR DA HISTÓRIA DE ZORAYDA

A peça *Zorayda, Rainha de Tunes*, passa-se no Reino de Tunes, território da atual Tunísia, no Norte da África. O dramaturgo provavelmente jamais tenha visitado o espaço africano, tendo em vista as relações de inimizade entre a Espanha e os territórios otomanos

nesse local. Dessa maneira, apesar de Villaverde não realizar uma descrição do Reino de Tunes na peça, podemos deduzir que sua construção é cheia de estereótipos solidificados a partir de suas leituras e estudos sobre o tema, as quais ele talvez tenha realizado ainda durante seus estudos em Cidade Real, ou mesmo como autodidata, já em Salamanca, tendo em vista que não há menções de sua participação em nenhum círculo literário e cultural da cidade.⁵

Isso porque, como apresenta Hourani (2006), o espaço africano de Tunes, na época em que Villaverde escreve as peças, era uma província do Império Otomano, nomeada como Beylik de Tunes, embora em grande parte autônoma do próprio Império. A autoridade máxima do Beylik de Tunes (não um reino, como apresenta-nos Villaverde) era o Bei (e não um Rei ou Rainha), posição ocupada no período por Hammuda ibn Ali, da dinastia Husainida, no poder do Beylik desde 1705, ou seja, durante todo o século XVIII, e portanto conhecida de certa forma na Espanha.

Dessa maneira, o espaço de Tunes construído por Villaverde e as instituições políticas e personagens desse “reino” são fictícios, baseados nas informações que o dramaturgo possuía sobre esse local. O foco de partida da história, é a ideia que o personagem Fátiman tem de si como o legítimo regente do Reino de Tunes. Fatimán é irmão do antigo rei de Tunes, que não é um personagem da peça, mas que é mencionado, pois ao morrer, deixou a coroa ao seu filho Muley, ainda criança, e em virtude disso, sua esposa, Zorayda, seria a regente do menino até que ele atingisse a idade ideal para governar. Fatimán portanto é cunhado da rainha regente e tio do herdeiro do trono, e desfruta de uma vida de acordo com sua posição na realeza, sendo inclusive conselheiro de Zorayda no governo.

No primeiro ato da peça, temos a tentativa de Fatimán de se infiltrar sorrateiramente no quarto de Muley, nos aposentos do palácio, à noite e assassinar a criança, para que a Coroa recaísse para si. Porém, ele é impedido por Hacén, o valido da rainha, que fora avisado por um bilhete anônimo sobre uma tentativa de assassinato ao herdeiro. Fatimán porém, que vinha oculto por um manto, não se deixa revelar e aos gritos chama a atenção da guarda do palácio. Aliatár, Capitão da Guarda Real, rapidamente sugere a Hacén que o criminoso seja levado à prisão, onde se poderia interrogá-lo e descobrir sua identidade sem causar mais alvoroço. Para evitar que a tentativa do crime se espalhasse na corte, Hacén concorda e o prisioneiro é levado por Aliatár.

⁵ Investigamos o periódico *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, que possui dezenas de edições do período de 1793 a 1798, além de outras edições sem data e que sobreviveram a contemporaneidade, que estão disponíveis digitalmente para acesso online através da *Biblioteca Virtual de Prensa Historica* do Ministério da Cultura e Esporte do Governo espanhol. Em nenhuma delas encontramos menção a Villaverde ou a sua obra.

Hacén realiza então um monólogo a respeito da tentação ao crime, enquanto que, em uma outra cena, durante o mesmo período destes acontecimentos, temos a presença de Bernarda, escrava cristã e criada pessoal da Rainha Zorayda no jardim do palácio, junto de seu esposo, também um escravo cristão, Eugenio, serviçal e amigo de Hacén. Seu matrimônio é mantido em segredo de seus amos muçulmanos (a excessão de Hacén), e os dois encontram-se todas as noites às escondidas nos jardins do palácio, para lamentarem sua escravidão e a saudade da pátria espanhola. Com o raiar do dia se aproximando, o casal se despede e Eugenio sai do jardim.

Nesse instante, é surpreendido por Aliatár, que conduzia Fatimán, e capturado por estes, sem conseguir identificar seus captores. Aliatár, cúmplice de Fatimán, põe o seu manto em Eugenio e esconde suas roupas, levando-o à prisão e assim o incriminando. Com o início da manhã, Hacén informa Zorayda sobre o ocorrido, que rapidamente convoca o capitão da guarda para revelar-lhe a identidade do criminoso. Aliatár revela ser Eugenio o autor do crime, e Zorayda imediatamente ordena sua execução, em meio a incredulidade de Hacén.

Zorayda retira-se ao seu gabinete, onde Fatimán sutilmente sugere o envolvimento de Hacén no crime, dizendo serem suspeitas as condições em que Aliatár flagrara ele e Eugenio nos aposentos do Príncipe. Enquanto isso, Eugenio é avisado de sua execução por Muzaf, outro capitão da guarda real, e pede-lhe que avise seu amigo Hacén sobre um bilhete que ele recebera anonimamente. O público descobre então, que o bilhete que possibilitou Hacén impedir o assassinato de Muley, foi escrito e deixado por Eugenio, anonimamente, e o primeiro ato acaba.

O segundo ato inicia com a notícia de Muzaf a Hacén em sua casa, que percebendo ter sido avisado por Eugênio, encontra aí a possibilidade para provar a inocência do amigo. Antes de sair, Fatimán chega e avisa-lhe sobre sua custódia domiciliar, em virtude de sua suspeita de envolvimento no crime. Hacén pede então que Fatimán dê a Zorayda as provas de inocência de Eugenio, e Fatimán assente, apesar de voltar ao palácio sem intenção de o fazer. Nesse momento, Bernarda revela a rainha que a algumas noites ouviu no jardim do palácio dois vultos tramando o crime, porém é impedida pela chegada de Fatimán, que ao mencionar o nome de Eugenio causa nela um ataque de pavor, temendo pelo seu marido.

Zorayda descobre sobre a ligação entre Bernarda e Eugenio, e motivada por Fatimán Bernarda é presa acusada de envolvimento no crime. Novamente sozinha na sala do trono, Zorayda recebe um memorial de Hacén através de um criado seu, e descobre sobre o bilhete de Eugenio e da omissão de Fatimán desse detalhe, passando a desconfiar do cunhado, e se ausenta. Enquanto isso, Fatimán ordena que Muzaf cumpra a decisão da rainha e execute

Eugenio, e sai para encontrar-se com Aliatár. Zorayda aparece no momento da execução e fica a sós com os escravos, que contam sua história e confirmam sua inocência a Rainha. Zorayda ordena a libertação de ambos e convoca Hacén ao palácio; o segundo ato termina.

No terceiro ato, reunidos todos, Fatimán descobre sobre a libertação dos escravos, e temendo ter sido descoberto, ordena que Aliatár reúna os rebeldes contrários a Zorayda. Ao apresentar-se a Rainha, é confrontado e incriminando um escravo seu, consegue autorização para buscá-lo, aproveitando a oportunidade para fugir, mas sendo seguido por Muzaf. Aliatár sabendo do ocorrido, parte para pessoalmente assassinar Muley, mas é impedido por Eugenio. Tenta convencê-lo a acobertá-lo, oferecendo sua liberdade, porém o cristão nega a oferta. Hacén e Zorayda observam escondidos o diálogo e surpreendem Aliatár, que consegue fugir.

Aliatár reúne-se a Fatimán e as tropas rebeldes, que invadem o palácio e entram em combate com as tropas da Rainha, lideradas por Hacén e Eugenio. Em menor número, as tropas rebeldes batem em retirada, porém Fatimán é ferido e morre lastimando seus crimes. Aliatár é capturado e condenado à morte ao não demonstrar arrependimento, descobrindo-se que sua motivação pessoal a conspiração, advinham da execução de seu pai a alguns anos, por ordens diretas de Zorayda.

Eugenio e Bernarda são libertados, e decidem voltar à Espanha. Zorayda oferece a regência do trono a Hacén, que a recusa, e a Rainha pacifica as dissidências com um discurso. Nas palavras de Eugenio “Esposa, finalmente nossas desgraças acabaram. E tendo-se demonstrado que a maldade se castiga, inclusive entre Infiéis, que isto sirva-nos de estímulo, para nos mantermos todos fixos no caminho da virtude.” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 37)⁶. A peça termina assim, enaltecendo a virtude e demonstrando que a maldade se castiga. Os cristãos, mesmo escravos não a abandonam, e a dinastia vigente de Tunes sai fortalecida.

Por sua vez, a peça *A obstinação herdada, ou Zorayda*, tem como ponto central os eventos que antecedem a coroação de Muley como Rei de Tunes. A trama da peça passa-se aproximadamente dez anos após os da primeira parte, havendo nela a manutenção de Zorayda, Muley e Hacén como personagens. O grande vilão da trama é Zayde, primo de Fatimán, que também pretende tornar-se Rei de Tunes e eliminar Muley de seu caminho.

No primeiro ato, todos os preparativos estão encaminhando-se para a cerimônia de coroação de Muley. Zayde, que vive longe de Tunes em virtude de seu histórico familiar com Fatimán, vem até a corte para o evento, e ao queixar-se com Zorayda em virtude da falta de

⁶ É importante esclarecer um detalhe: todas as citações que fazemos das falas de personagens da peça Zorayda, Rainha de Tunes, de autoria de José Villaverde Fernández, neste capítulo e nos seguintes, são realizadas a partir da tradução para o português realizada por nós no ano de 2020, fazendo menção a paginação desta tradução e não a da versão original em espanhol, que tem numeração distinta.

privilégios longe da capital, é duramente tratado pela Rainha, que demonstra já ser ele privilegiado por não ter sido afetado pelos episódios da traição de Fatimán. A Rainha retira-se com Hacén e Zayde encontra Muley, que segreda-lhe seu amor com Arminda, filha de Hacén, e que pretende pedir a mão dela em casamento.

Zayde, aconselha-o a encontrar-se com ela, e com a ajuda de seu partidário Ormún, capitão militar, arma uma emboscada para Muley no jardim onde o casal se encontraria. Ao tentar assassiná-lo, o príncipe é alertado por Fabián, escravo cristão de Arminda e Hacén que trabalhava no jardim e lá estava descansando à noite, sofrendo por seu cativeiro. Fabián ajuda Muley a defender-se e os agressores fogem, sem serem descobertos, protegidos por seus trajes e pela escuridão da noite.

No segundo ato, Muley leva Fabián perante Zorayda, que como recompensa por sua boa ação o liberta do cativeiro. Muley, em busca de Arminda, é enganado por Zayde, que afirmando ser emissário de uma mensagem sua o leva até as imediações do castelo, onde encontra seus partidários e torna-o refém. Fabián, que havia seguido Muley, surge para libertá-lo, ao passo que Hacén sai com uma escolta para procurar o príncipe. Enquanto isso, Zorayda recebe um velho escravo de nome Salustiano, que afirma ser o pai de Fabián, e o segundo ato se encerra.

No terceiro ato, Fabián é libertado no acampamento dos partidários de Zayde por Celín, um capitão alinhado a Zayde mas que se arrependeu, e foge para avisar Zorayda do local onde Muley está feito refém. Zorayda e Arminda, avisadas por ele, se dirigem secretamente até o local, e também são feitas prisioneiras. Zayde é surpreendido por Celín e outros partidários arrependidos e é derrotado. Fabián encontra-se com seu pai Salustino e os dois ganham a liberdade para voltar à Espanha. Zayde e Ormún são punidos e Muley e Arminda oficializam o relacionamento. Novamente, a dinastia vigente é mantida, os traidores punidos e a virtude cristã foi essencial para que tudo ocorresse bem.

Em relação a construção das identidades dos personagens de *Zorayda, Reyna de Tunez*, nossa pesquisa levou-nos à sólida hipótese de que Villaverde inspirou não apenas seus personagens islâmicos e suas relações, mas principalmente seus nomes, em personagens históricos verídicos associados ao Emirado de Granada no século XV. O nome dos personagens de Zorayda, Muley, Hacén, Fatimán e Aliatár, foram inspirados pelas figuras históricas relacionadas a vida de Isabel de Solís, cristã espanhola sequestrada por islâmicos do Reino de Granada no século XV, que tornou-se esposa de Abu'l-Hasan Ali ibn Sa'd, o penúltimo sultão granadino, que converteu-se ao Islã e adotou o nome islâmico de Soraya.

Tivemos a oportunidade de aprofundarmo-nos um pouco mais na história de Isabel de Solís, através do trabalho de Quirantes (2013). Isabel de Solís tornou-se desde o século XVI uma personagem histórica muito popular na Espanha⁷, de modo que a historiografia contemporânea dedicada a sua trajetória tem muita dificuldade em conseguir dissociar os fatos históricos de sua vida às invenções a seu respeito, multiplicadas através do relato de sua história entre os espanhóis, na literatura, na poesia e mesmo no teatro. Inclusive, seu nome islâmico, Soraya, recebeu inúmeras variações ao longo dos séculos, sendo representado também como Zoraya ou mesmo Zorayda.

Acreditamos que a figura da cristã, convertida ao islamismo e transformada em esposa do sultão, condição muito próxima da noção de “rainha” que os espanhóis conheciam, tenha influenciado diretamente Villaverde na criação e no próprio nome da figura de Zorayda, personagem teatral islâmica e também rainha, ocupando um espaço de comando. Por sua vez, seu esposo, o sultão Abu'l-Hasan Ali ibn Sa'd, era conhecido entre os espanhóis na época pelo nome de Mulhacén, ou Muley Hacén. Esse personagem histórico, provavelmente tenha sido a inspiração para os personagens de Muley e de Hacén, o primeiro como filho de Zorayda na peça, e o segundo como sogro de Muley ao término dos acontecimentos de *A Obstinação Herdada*, e também muito próximo da Rainha Zorayda.

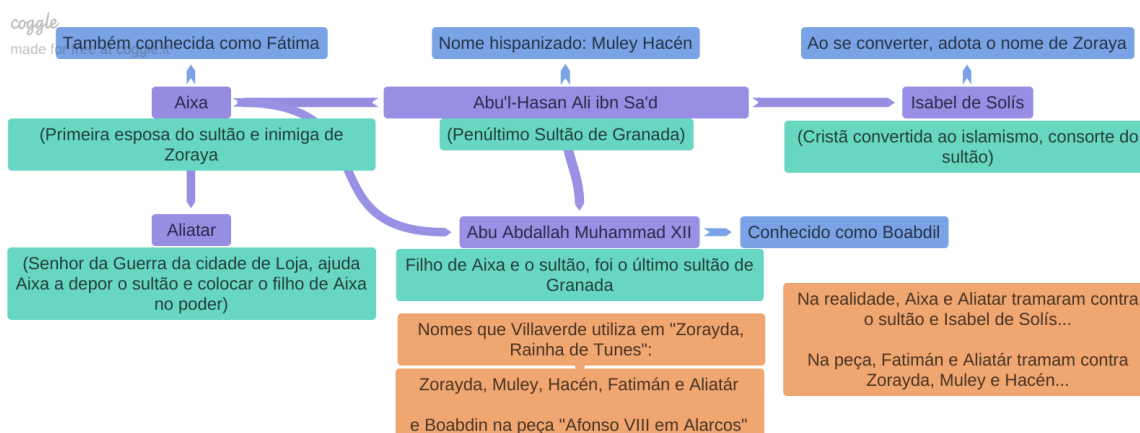
O sultão de Granada tinha outras mulheres, pois suas relações eram poligâmicas; porém, destaca-se a figura histórica de Aixa, primeira esposa do sultão, que sentia-se preterida com a chegada de Isabel de Solís, temendo que os filhos da espanhola com o sultão sucedessem-no no trono, tirando o direito que seu filho Abu Abdallah Muhammad XII com o sultão, tinha como herdeiro. Dessa forma, Aixa foi uma inimiga declarada de Isabel de Solís, e tramou com Aliatar, um líder militar islâmico da cidade de Loja, a deposição do marido e a instauração de Muhammad XII como sultão, o que de fato aconteceu.

Pois bem, Aixa era conhecida entre os espanhóis como Fátima, originando aí a influência para que Villaverde colocasse o nome de Fatimán na figura vilanesca de sua história, alterando apenas o gênero da personagem. Sobre Aliatar, o nome usado foi o mesmo, e assim como na realidade Aixa (Fatima) e Aliatar tramaram contra o sultão Mulhacén e Isabel de Solís, na peça temos Fatimán e Aliatar tramando contra Zorayda, Muley e Hacén, um paralelo histórico que Villaverde transportou para a criação de sua trama teatral. Produzimos um esquema com o intuito de facilitar essa visualização e associação dentre os

⁷ Mesmo na contemporaneidade sua figura continua sendo fonte de fascínio e curiosidade. Na série *Isabel* (2012-2014) produzida pela RTVE, na Espanha, Isabel de Solís/Zoraida é uma das personagens históricas representada, aparecendo na segunda temporada, embora não tenhamos tido a oportunidade de assistir a produção, para perceber em qual contexto e momento de sua vida.

personagens históricos do século XV com os personagens fictícios de *Zorayda, Reyna de Tunez*:

Imagem I - Mapa mental da nomenclatura dos personagens de Villaverde



Fonte: os autores, com o uso da ferramenta *Coogle* (2022).

Há ainda a presença de Boabdil, nome pelo qual era conhecido entre os espanhóis Abu Abdallah Muhammad XII, filho de Aixa e Abu'l ibn Sa'd e também o último sultão de Granada, que sucedeu seu pai no trono e em 1492 rendeu-se aos reis católicos, dando fim aos séculos de ocupação islâmica na península Ibérica e a chamada Reconquista cristã. Na peça *Afonso VIII em Alarcos*, em que também há a presença de personagens islâmicos como vilões, temos o personagem de Boabdín, inspirado no último sultão granadino, que na peça teatral também é levado a render-se a um rei espanhol e cristão, paralelo com os acontecimentos históricos do fim do Emirado de Granada no século XV, os quais Villaverde havia estudado.

Essas opções efetuadas pelo dramaturgo em relação a escolha dos nomes e da constituição das identidades de alguns de seus personagens, em paralelo a figuras históricas da História da Espanha, foi um dos aspectos que conseguimos reconstruir a respeito de seu fazer teatral, vinculado a esteira da “invenção” do historiador, postulada por Albuquerque Júnior (2019) que já comentamos. Em relação às identidades e as escolhas dos nomes de Eugenio e Bernarda, os personagens cristãos de *Zorayda, Rainha de Tunez*, não conseguimos encontrar qualquer associação com esses acontecimentos do século XV, de modo que esse aspecto continua sendo um ponto de mistério e de oportunidades futuras para nós.

2.3 O TEATRO NA IMPRENSA: AS DIFERENTES IMPRESSÕES E EXEMPLARES DAS PEÇAS

Primeiramente, cabe destacar que nosso levantamento a respeito das duas peças que compõem a trama de Zorayda, resultou em apenas uma versão da peça *La Obstinación Heredada ó Zorayda* e em sete diferentes exemplares da peça *Zorayda, Reyna de Tunes*. Ou seja, dessas duas peças de teatro, temos oito diferentes textos físicos encontrados, dos quais em um deles não há informação sobre a casa impressora original de publicação, e dos outros sete textos, há três diferentes casas de impressão de publicação original das peças.

Não bastando isso, os oito textos impressos que sobreviveram esses mais de dois séculos até nós, encontram-se em seis instituições diferentes. Sabendo da confusão que essas informações causariam ao nosso leitor, tendo em vista também serem difíceis de serem mentalmente mensuradas por nós, organizamos a seguinte tabela, com o intuito de facilitar essa visualização:

Tabela 1- Nomenclatura numérica das peças

Número da peça	Nome da peça	Imprensa de publicação original	Instituição de guarda do texto físico
1	La Obstinación Heredada ó Zorayda	Imprensa da Rua do Prior	Universidade de Maryland/EUA
2	Zorayda, Reyna de Tunes	Não consta	Universidade de Maryland/EUA
3	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa da Rua do Prior	Universidade de Sevilha/ESP
4	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa da Rua do Prior	Universidade de Illinois/EUA
5	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa de D. Isidro Lopez e Livraria na Rua da Cruz, n. 63	Universidade de Sevilha/ESP
6	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa de D. Isidro Lopez e Livraria na Rua da Cruz, n. 63	Biblioteca Regional de Biscaia
7	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa de D. Isidro Lopez	Biblioteca de Menéndez Pelayo
8	Zorayda, Reyna de Tunes	Imprensa de D. Isidro Lopez	Real Academia Espanhola

Fonte: os autores (2022).

Conforme disposto na tabela, numeramos cada uma das versões das duas peças de modo aleatório, com a finalidade de facilitar a discussão sobre os diferentes exemplares. Dessa maneira, trataremos de cada um deles separadamente, referindo-se a eles de acordo com o seu número. Além disso, cabe destacar que seis destes exemplares estão disponíveis de forma online em duas bases de dados diferentes: as cinco primeiras peças estão disponíveis no Internet Archive, e a sexta versão na Livraria Digital “Aos quatro ventos”, da Biblioteca Regional de Biscaia. Os exemplares sete e oito, não foram possíveis de serem acessados digitalmente em nenhum dos acervos digitais das instituições onde se encontram.

A peça de número Um⁸, intitulada *La obstinación heredada ó Zorayda*, publicada originalmente em 1795, foi escrita por José Villaverde Fernández três anos após a publicação de *Zorayda, Reyna de Tunez*, como uma espécie de “segunda parte” a trama de *Zorayda*. Ao todo, o arquivo da peça tem 40 páginas, porém, são 38 delas as que compõem o conteúdo e as falas dos personagens. Foi publicada originalmente pela Imprensa da Rua do Prior, por Manuel Rodríguez e Manuel de Vega, em Salamanca, onde Villaverde vivia. Mesmo não tendo acesso físico ao impresso, percebe-se que ele encontra-se em bom estado de conservação, com pouquíssimas manchas escuras do passar do tempo e leves amassados, além das páginas estarem levemente tortas na digitalização.

Uma característica que é comum a todas as versões das duas peças que dispomos, é o modo de organização da capa: título da peça em caixa alta, com a indicação de que a peça se trata de um drama, com três atos de duração, o nome do autor, a lista de personagens e o papel social que cada um desempenha. Após essas breves informações, divididas sempre por um padrão geométrico, que procura imitar plantas e flores, as falas dos personagens são divididas em duas colunas de texto ao longo de cada página, até o fim do arquivo, quando são apresentadas as informações de publicação já mencionadas.

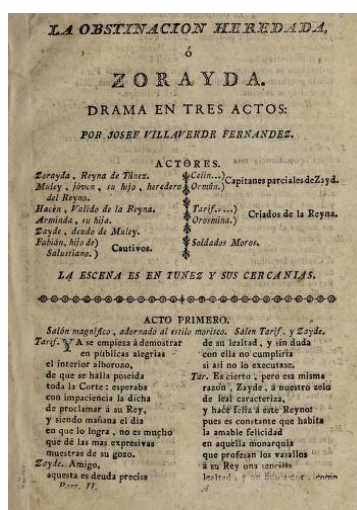
Sobre a digitalização da peça, há a menção de a mesma ter sido adicionada a base de dados do Internet Archive em 08 de novembro de 2018, por Mike Saele, além de outras informações técnicas, como a câmera usada na digitalização, por exemplo. Há ainda a menção de que “Esta obra faz parte de uma coleção da Universidade de Maryland de mais de 2.272 peças espanholas escritas e publicadas entre os séculos XVII e início do século XX. Está localizado na caixa 005, envelope 01.” (INTERNET ARCHIVE, 2018). Além disso,

⁸ Disponível em: <https://archive.org/details/laobstinacionher00fern/page/n5/mode/2up>

podemos ver no Internet Archive que a peça teve 27 visualizações desde então⁹, referindo-se cada visualização a um endereço IP diferente.

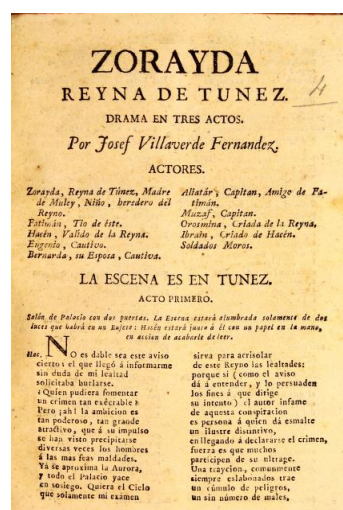
Abaixo, temos na Imagem II a capa da peça *La obstinación heredada ó Zorayda*, onde é possível de se perceberem os elementos comentados e que compõem a capa da peça. Já na Imagem III, há a capa da peça *Zorayda Reyna de Tunez*, referente a versão de número 3, que ainda será comentada neste item:

Imagem 2 - Capa da edição original de *La obstinación heredada ó Zorayda*



Fonte: Universidade de Maryland/EUA, Internet Archive, 2018.

Imagem 3 - Capa da edição original de *Zorayda Reyna de Tunez*



Fonte: Universidade de Sevilha/ESP, Internet Archive, 2017.

Por sua vez, a peça de número Dois¹⁰, refere-se a peça *Zorayda, Reyna de Tunez*, que sabemos ter sido publicada em 1792, apesar de não haver essa informação no arquivo dessa versão, pois o mesmo está incompleto, possuindo apenas a primeira metade do conteúdo da peça (16 páginas). As características de diagramação da capa não diferem muito daquelas comentadas anteriormente sobre a outra peça, o que, aliás, é uma característica comum para todas as peças impressas no período. Porém, não se percebe nessa peça a presença dos ornamentos florais para separar os elementos da capa. O texto em si também tem as páginas levemente tortas, com o conteúdo do texto mais apagado e com leves sinais de amassado. O arquivo foi adicionado em 19 de dezembro de 2018, fazendo parte da mesma coleção da Universidade de Maryland mencionada anteriormente, e tem 26 visualizações registradas desde então.

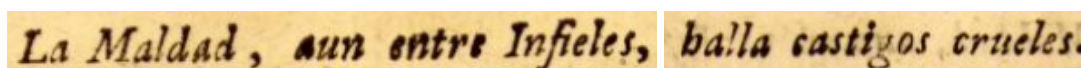
⁹ Todas as informações referentes ao número de visualização das peças no Internet Archive que mencionamos, referem-se à data de 23 de março de 2022.

¹⁰ Disponível em: <https://archive.org/details/mdu-rare-075243/mode/2up>

A peça de número Três¹¹, também intitulada *Zorayda, Reyna de Tunez*, possui 32 páginas de conteúdo, impressa originalmente em 1792 em Salamanca, na Imprensa da Rua do Prior. O texto físico possui o tom amarelado característico do passar dos anos, com algumas pequenas manchas, porém sem amassados e com o conteúdo do texto legível. Na capa, há uma marcação a lápis, na ambiguidade do que pode ser um “H” ou um “4”.

Um elemento muito interessante nesse caso, é que em cada uma das 32 páginas da peça, há no topo da página, em uma espécie de cabeçalho a frase¹² “A maldade inclusive entre infieis” nas páginas pares, e nas páginas ímpares o seu complemento, a frase “encontra castigos cruéis”, sempre se repetindo perante os olhos do leitor ao longo de toda a leitura. Na Imagem IV, realizamos um recorte e a junção dessa expressão lado a lado, para que possa ser melhor visualizada:

Imagem 4 - Recortes e junção do cabeçalho de *Zorayda, Reyna de Tunez*



Fonte: Universidade de Sevilha/ESP, Internet Archive, 2017.

Em relação ao arquivo digital da peça, temos a informação que ele foi inserido na base de dados do Internet Archive em 10 de junho de 2017, por “Jabyn”, que descobrimos tratar-se do servidor Javier Villanueva Gonzalo, que trabalha no Arquivo Histórico da Biblioteca da Universidade de Sevilha. Ainda mais, essa versão da peça em questão, aparece mencionada como pertencente a um catálogo de comédias avulsas, pertencente ao Museu Nacional de Almagro. O arquivo digital tem 85 visualizações até o momento, tendo sido também favoritado por um dos usuários com uma conta gratuita no Internet Archive: nós. Foi a partir dessa versão da peça que realizamos nossa tradução, que pode ser acessada aqui¹³.

A peça de número Quatro¹⁴, também uma versão de *Zorayda, Reyna de Tunez*, foi impressa em 1792 em Salamanca, também na Imprensa da Rua do Prior. Possui uma coloração escurecida pela passagem do tempo e com algumas pequenas manchas que não impedem a leitura do conteúdo. Além disso, há na capa uma anotação numérica a lápis, e na última página um código de barras inserido digitalmente em uma área vazia textualmente da página. O texto tem 32 páginas, e também parece ser parte de um acervo de comédias soltas

¹¹ Disponível em: <https://archive.org/details/A25012704/mode/2up>

¹² No original: “La maldad, aun entre Infieles, halla castigos cruels.” A tradução para o português é nossa, e por conta dessa constante repetição da frase, foi utilizada para nomear esse primeiro capítulo.

¹³ Disponível em: <https://tinyurl.com/27b4thec>

¹⁴ Disponível em: <https://archive.org/details/zoraydareynadetu00vill/page/32/mode/2up>

da Universidade de Illinois, tendo sido o arquivo digital inserido em 11 de setembro de 2019 na base de dados do Internet Archive, e recebido 27 visualizações desde então.

Por sua vez, a peça de número Cinco¹⁵, outra versão de *Zorayda, Reyna de Tunez*, foi impressa em 1793, em Alcalá de Henares, na Imprensa de D. Isidro Lopez e vendida em Madri em sua Livraria, na rua da Cruz, número 3. A peça tem 30 páginas e percebe-se que, apesar de ter o mesmo conteúdo das versões impressas em Salamanca, algumas palavras mudam, preferindo-se usar alguns sinônimos ao invés de outros, por exemplo, mas nada que comprometa a trama da peça. O texto físico está bem legível e possui a coloração normal da passagem do tempo. Percebe-se na capa, que assim como a peça de número um, e diferente das peças dois, três e quatro, nesta versão impressa em Alcalá de Henares D. Isidro López utiliza o padrão geométrico floral para separar as informações da capa.

Em relação ao arquivo digital da peça, ela também faz parte do Arquivo Histórico da Universidade de Sevilha, assim como a peça três, e também foi digitalizada e adicionada ao Internet Archive pelo servidor Javier Villanueva Gonzalo, mas na data de 09 de março de 2020. Desde então, recebeu 31 acessos, e assim como as demais peças e arquivos que são inseridos no Internet Archive, está disponível para ser baixada em diferentes formatos, inclusive alguns voltados a pessoas com deficiência, demonstrando assim a preocupação da base de dados também com a acessibilidade de seu material.

Já a peça de número Seis¹⁶, *Zorayda, Reyna de Tunez*, também foi impressa em Alcalá de Henares e vendida em Madri na imprensa e livraria de D. Isidro Lopez, como a peça cinco. A digitalização do texto físico é a de mais baixa qualidade entre todas as peças, com um fundo totalmente branco e com os caracteres pretos desfocados, tornando cansativa a leitura. Também possui o padrão geométrico de 30 páginas, assim como a peça cinco, e seu número de registro dentro da Livraria Regional de Biscaia é “b1109124”.

O arquivo está disponível unicamente em formato pdf, não sendo possível acessar o número de visualizações efetuadas a ele, bem como a data em que foi digitalizado e/ou inserido na plataforma digital. Há porém a informação de que seu acesso físico pode ser realizado na sala do pesquisador, estando localizada no Cubo 6 da livraria, e a existência de uma nota que destaca ser a peça parte de uma encadernação holandesa de diversas comédias espanholas, com ferros dourados em sua lombada. Desse modo, fica a hipótese da peça ter saído da Espanha e ter ido parar na Holanda em algum momento de sua existência.

¹⁵ Disponível em: <https://archive.org/details/A25023117/mode/2up?view=theater>

¹⁶ Disponível em: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/75042>

Finalmente, as peças de números Sete e Oito, foram possíveis de serem localizadas graças a menção que José Villaverde Fernández possui no Catálogo Coletivo do Patrimônio Bibliográfico Espanhol, onde há também a presença das peças *Afonso VIII em Alarcos* e *O Bastardo da Suécia*, mas não existe o conhecimento de suas peças *A Obstinação Herdada* e *O Ferreiro da Cidade Real*. Apesar da informação desses exemplares estarem localizados respectivamente na Biblioteca de Menéndez Pelayo e na Real Academia Espanhola, não há nos acervos digitais dessas instituições a possibilidade de consultá-las, e só sabemos terem elas sido publicadas na Imprensa de D. Isidro Lopez, em virtude das próprias informações do Catálogo digital.

Comentadas as informações de que dispomos de cada um dos exemplares físicos de nossas duas peças teatrais, garantimos a essas fontes a sua “cidadania historiográfica”, como comenta-nos a historiadora Tânia de Luca (2020). Porém, fica a dúvida de como essas peças publicadas na Espanha, por um indivíduo que possivelmente jamais tenha deixado o país, tenham ido parar em instituições do outro lado do Atlântico. Infelizmente, não procuramos estabelecer até o momento contato com as Universidades de Maryland e Illinois, que possuem, como vimos, exemplares das peças, para entendermos essa historicidade dos próprios textos físicos, e portanto, esse ponto fica por ora aberto a hipóteses.

Já em relação aos diferentes locais de impressão das peças, percebe-se que foram mencionadas nos exemplares que dispomos, duas diferentes imprensas, em dois locais da Espanha. Porém, nossa outra fonte, o recorte da Gaceta de Madrid, datado de 07 de dezembro de 1792, menciona outros quatro locais onde vendiam-se impressos da peça *Zorayda, Reyna de Tunez*: na Livraria de Quiroga, rua da Conceção, em Madri; na Livraria de Vazquez e na Livraria de Caro, em Sevilha e na Livraria de Navarro, em Valência, conforme pode ser visto em nosso Anexo I, ao final do arquivo.

Dessa maneira, conseguimos perceber a venda de impressos das duas peças da trama de *Zorayda*, em ao menos seis livrarias espalhadas em quatro cidades importantes da Espanha, o que demonstra o consumo que esse mercado e as peças de Villaverde possuíam. Além de centros urbanos, econômicos e populacionais, essas quatro cidades, Salamanca, Madri, Sevilha e Valência, são distantes geograficamente, o que também demonstra a circulação da produção do dramaturgo por vastas regiões espanholas na Península Ibérica.

Também é importante destacar, o fato de que esse recorte da Gaceta de Madrid, traz a informação de que a peça *Zorayda, Reyna de Tunez* foi representada com gerais aplausos no Teatro de Salamanca nas datas de 15 de outubro e dias seguintes. Isso contrapõe a informação que recebemos do Professor Ángel Romera Valero, a respeito da sua estreia em 15 de

dezembro de 1792, e que inclusive está presente no verbete dedicado a José Villaverde Fernández na Wikipédia de língua espanhola¹⁷, verbete realizado pelo Professor Valero. Esse recorte de notícia que efetuamos, faz parte do livro “Gaceta de Madrid, Edições 53-104”, um compilado de edições deste periódico, disponível através da ferramenta do Google Books¹⁸.

Apesar da Wikipédia ser uma enciclopédia, a escrita de seus verbetes é realizada livre e coletivamente, bastando apenas o cadastro gratuito para contribuir, o que torna suas informações passíveis de adulterações e com isso comprometendo sua confiabilidade acadêmica enquanto fonte de pesquisa. Mesmo assim, sabemos que a ferramenta é extensamente utilizada no Brasil e no mundo para acesso rápido à verbetes explicativos sobre os mais diversos assuntos. Dessa maneira, assim como o Professor Ángel Romera Valero trabalhou no verbete de José Villaverde Fernández na Wikipédia de idioma espanhol, nós realizamos trabalho semelhante com o verbete de Villaverde na Wikipédia em português, com o intuito de informar com credibilidade e rapidamente os interessados no verbete do dramaturgo, discussão que efetuamos melhor no tópico 4.2.

2.4 O TEATRO NA POEIRA: O INTERNET ARCHIVE E A LIVRARIA DIGITAL LAU HAIZEETARA¹⁹

Como destacado, nossas fontes não estão localizadas fisicamente no Brasil, de modo que todo nosso trabalho e análise deu-se de forma online. Nesse sentido, achamos crucial tomar as próprias bases de dados que possibilitaram-nos esse contato e a realização da pesquisa como pontos a também serem analisados. Albuquerque Júnior (2019) comenta-nos que com a institucionalização da historiografia enquanto ciência no século XIX, o prazer do romantismo em perder-se em meio aos arquivos e os documentos desapareceu, e o historiador passou a valorizar a partir de então apenas o documento, mas não se prestando muito a comentar sobre suas experiências de pesquisa.

É em sentido oposto a isso, e pretendendo abordar essa “poética do arquivo” da qual fala-nos o historiador brasileiro, preocupando-nos com as camadas temporais implicadas em nossa pesquisa histórica, que nos deteremos um pouco a comentar sobre nossas bases de dados: O Internet Archive e a Livraria Digital Lau Haizeetara em basco, ou em português, a Livraria Digital “Aos Quatro Ventos”, repositório digital da Biblioteca Regional de Biscaia, província espanhola, e com sede em Bilbao no norte da Espanha.

¹⁷ Acessado pelo link: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Villaverde_Fern%C3%A1ndez

¹⁸ Acessado pelo link: <https://tinyurl.com/2s44pth2>

¹⁹ Em tradução nossa do basco para o português: Livraria Digital Aos Quatro Ventos.

O Internet Archive, ou “Arquivo da Internet”, é uma organização sem fins lucrativos, que apresenta-se como “(...) uma biblioteca digital de sites da Internet e outros artefatos culturais em formato digital.” (INTERNET ARCHIVE, 2022). Sua história inicia-se em 1996, com o arquivamento de sites da internet, que nessa época, ainda dava seus primeiros passos e estava longe de tornar-se popular. O arquivamento de sites era algo que praticamente ninguém realizava, de forma que na atualidade, muitos sites desativados podem ser encontrados somente no Internet Archive, que disponibiliza acesso gratuito a pesquisadores, acadêmicos e qualquer pessoa interessada em pesquisar.

Atualmente, o Internet Archive possui mais de vinte anos de sites da internet armazenados, além de trabalhar com mais de 950 bibliotecas e outras instituições, através do programa Archive-it²⁰ para tratamento de páginas da web. A digitalização dos acervos, algo crescente com o advento da internet, tornou acessível milhões de documentos de forma remota. “Graças aos sofisticados sistemas de recuperação de dados, que transformam imagens em texto, é possível, em poucos segundos, buscar por palavras ou expressões em milhares de páginas.” (DE LUCA, 2020, p. 57).

É graças a esses sistemas de digitalização dos quais comenta-nos a historiadora Tania Regina de Luca, que também permitiram ao Internet Archive, a partir do ano de 2005, iniciar a digitalização de livros. Atualmente, “(...) digitalizamos 4.000 livros por dia em 18 locais ao redor do mundo.” (INTERNET ARCHIVE, 2022). Respeitando uma série de legislações de direitos autorais, principalmente dos EUA, a instituição disponibiliza para download livros publicados antes do ano de 1927. Livros a partir desta data podem ser emprestados por meio do seu site Open Library.

Em 2020, quando começamos a entrar em contato com o Internet Archive, as informações eram as de 650 bibliotecas e instituições parceiras, e o número de livros digitalizados diariamente era de 1.000. Temos essas informações em virtude de na época já termos realizado um ensaio exploratório para as disciplinas de História Moderna II e Teoria e Metodologia da História III sobre a temática das peças de Villaverde, e discutido um pouco sobre o Internet Archive neste trabalho. Essa expansão em menos de dois anos demonstra portanto o trabalho de fôlego que a instituição realiza, auxiliada por parceiros.

A sede do Internet Archive está localizada em São Francisco, Califórnia, nos Estados Unidos, em um edifício majestoso. O arquivo também publica em seu site periodicamente notícias sobre seu acervo, além de também o fazê-lo em suas páginas no Facebook e no

²⁰ Para maiores informações a respeito do programa: <https://archive-it.org/>

Twitter, e em seu blog. Por tratar-se de organização sem fins lucrativos, a manutenção da instituição e de seus gastos técnicos e de capital humano, dão-se através de doações, sobretudo de fundações, através das vendas na loja do arquivo e de serviços de digitalização e arquivamento que são realizados aos parceiros.

Em relação ao acesso e cadastro, “Qualquer pessoa com uma conta gratuita pode fazer upload de mídia para o Internet Archive.” (INTERNET ARCHIVE, 2022), e inclusive, é através dessa conta que o arquivo torna público seus registros de usuários. A instituição não disponibiliza de forma pública o número de visitantes, mas torna público o número de novos usuários cadastrados todos os meses. No site do arquivo também são divulgadas as oportunidades de trabalho, quase todas elas na sede do arquivo. Além disso, a instituição também realiza com frequência eventos, sendo uma de suas últimas ações realizadas, uma força tarefa de voluntários voltados a arquivar sites ucranianos: “Histórias excluídas ou alteradas estão sendo arquivadas para o registro histórico.” (INTERNET ARCHIVE, 2022).

Mesmo tratando-se de um arquivo digital, de acesso online, metaforicamente falando, o Internet Archive possui muita poeira, isso porque são mais de 38 milhões de livros e textos para consulta, ancorados no site do arquivo. Isso ainda, sem mencionar as gravações de áudio, vídeos, imagens ou as páginas da web, que somam mais alguns milhões de material. Portanto, não são raras as vezes em que, ao consultar um documento, percebe-se que ele foi visualizado pouquíssimas vezes, ou mesmo nenhuma. Por ser sediado nos EUA, a maioria dos documentos referem-se sobretudo aos Estados Unidos ou à Europa, mas também existem muitos materiais da História do Brasil e da América disponíveis para serem pesquisados.

Por sua vez, a Livraria Digital “Aos quatro ventos” da Biblioteca Regional de Biscaia, em Bilbao, está vinculada ao Conselho Provincial de Biscaia, e reúne um acervo com mais de 10 mil textos, manuscritos, imagens, recortes de jornais e mapas digitalizados. Apesar de reunir uma coleção com produções desde o século XIII, a maioria das obras remonta ao século XVIII, grande parte delas com características locais próprias do País Basco. Em sua aba de estatísticas, encontramos a informação de que a Livraria Digital já recebeu mais de 12 milhões de pesquisas, em sua maioria aos textos e voltadas às guerras na região.

A coleção que mais chama a atenção é a de incunábulos, coleção dos primeiros livros que foram impressos, publicados de modo muito semelhante aos manuscritos na segunda metade do século XV. A Livraria Digital da Biblioteca Regional de Biscaia possui 47 desses incunábulos, o mais antigo deles datado de 1472. Tendo em vista que “A dimensão perceptiva, sensível, intuitiva, emocional, afetiva, do encontro com objetos do passado, tendem a ser silenciadas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 62), nossa intenção ao falar

um pouco de nossas bases de dados foi a de expressar o que Durval chama de a “mais-valia do historiador”, esse prazer e sentimentalismo que nos perpassou ao longo dessas idas e vindas aos documentos e que geralmente são aspectos omitidos do resultado da pesquisa.

3. “QUE ISTO SIRVA-NOS DE ESTÍMULO, PARA NOS MANTERMOS TODOS NO CAMINHO DA VIRTUDE”: O TEATRO MORALIZADOR DO BARROCO ESPANHOL, POR JOSÉ VILLAYERDE FERNÁNDEZ

Ao longo de todo o primeiro capítulo, apresentamos nossas fontes e pesquisas em torno da figura de José Villaverde Fernández, fazendo alusão a sua produção de cunho moralizador, atrelada às características barrocas do século XVII. Agora, mais detidamente neste capítulo, dedicamo-nos a contextualizar a sua obra do final do século XVIII a estrutura histórica que conceitua-se como Barroco, demonstrando permanências desse período mesmo além dos seiscentos, ao qual costuma ser vinculado. Para isso, no primeiro tópico, traçamos um paralelo entre a crise do século XVII com a crise da década de 1790 na Espanha, advinda dos acontecimentos da Revolução Francesa, e das manifestações de crise representadas em *Zorayda*, *Reyna de Tunez*.

No segundo tópico, buscamos desenvolver uma discussão conceitual mais extensiva a respeito das características do Barroco, o que ajuda na melhor compreensão do que foi o teatro moralizador espanhol, sobretudo a partir da análise do historiador José Antonio Maravall em seu *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica* (1975). O terceiro tópico é dedicado à análise das virtudes e da moral que procurou-se exercitar no público de *Zorayda*, *Reyna de Tunez*, através de sua representação cênica, enquanto que no quarto tópico discorremos a respeito dos recursos teatrais de ação psicológica mobilizados pelo teatro barroco em prol da moralização, manifestos também em passagens de nossa fonte.

3.1 “QUANTAS PENÚRIAS E CANSAÇOS CUSTA POSSUIR O TRONO”: A CRISE E SEU PAPEL BASILAR NA CONFIGURAÇÃO DO TEATRO MORALIZADOR

3.1.1 - A crise do século XVII:

A crise social é um aspecto fundamental na cultura barroca, tendo em vista, como postula Maravall (1975) que a própria constituição do Barroco enquanto estrutura histórica, deu-se como resposta da elite monárquico-absolutista espanhola do século XVII as várias adversidades que aquela sociedade enfrentava, fossem elas no plano econômico, militar, político, religioso, etc. Além da crise social, que manifestava-se em todas as esferas da vida, os espanhóis tinham consciência dessa situação histórica. Logo após a escalada de poder e hegemonia hispânica nos quinhentos, concomitante ao espírito renascentista, que tornaram as

aspirações sobre o futuro altas; no seiscentos vê-se tudo esfacelar, e as imagens do mundo e do homem para o barroco assumem tons de pessimismo marcante²¹.

É perceptível que essa crise ultrapassa os limites dos seiscentos, e manifesta-se também no século XVIII. Seus principais aspectos relacionam-se a uma alteração de valores e de modos de comportamento (como a noção de fidelidade por exemplo, que vai migrando da vassalagem para o patriotismo); ao crescente questionamento e desconforto social; as transformações nas relações sociais e no papel social dos novos grupos e ao aumento de críticas e revoltas públicas contra a ordem estabelecida. Essa crise ampla e geral é ponto comum a toda a Europa do período, embora na Espanha “(...) seus efeitos permaneçam insanáveis por séculos” (MARAVALL, 2009, p. 74). Inclusive, é a presença constante da crise e dos mecanismos criados para se lidar com ela, que unem intimamente o barroco do século XVII à década de 1790 e o teatro moralizador de Villaverde.

A nobreza empenha-se em concentrar privilégios, mesmo em meio a piora das finanças da monarquia, às custas das classes mais baixas, o que leva a não raros casos de violências e motins populares. Maravall comenta que há uma “(...) crise de subsistência, sim, mas, nesses distúrbios, não se incendeia a casa do padeiro nem se assalta a do lavrador, ou pelo menos não se reduz a isso: quer-se matar os governantes” (MARAVALL, 2009, p. 102). As fontes levantadas por ele, ilustram o quadro geral de caos social deste período; uma delas em especial, surpreende pelo local: em 26 de agosto de 1624, dentro do próprio palácio, os camareiros do rei rebelaram-se e deixaram de servir a alimentação ao monarca²².

Enfim, são inúmeros os fatos que compõem esse quadro social caótico da monarquia espanhola no seiscentos²³. Outro exemplo que merece menção, é a rebelião portuguesa e o consequente fim da União Ibérica em 1640, que representou mais um duro golpe à cambaleante economia e sociedade espanhola, sobretudo a castelhana. Mas, como dito, a crise social é geral na Europa; prova disso é a decapitação do Rei inglês Carlos I em 1649, em meio a Revolução Inglesa, que limitou naquele país o poder absolutista com o estabelecimento da monarquia constitucional. Isso demonstra que apesar de compartilharem elementos de caos social, as respostas e o desenrolar dos fatos na Inglaterra e na Espanha deram-se de forma completamente diferentes.

²¹ Maravall (1975) dedica um capítulo inteiro a essa discussão, em seu *A Imagem do Mundo e do Homem* que vale a pena ser conferido, em sua citada *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica* (2009).

²² Esse peculiar exemplo, bem como uma centena de outros, são abordados pelo autor em seu capítulo *A Consciência Coetânea de Crise e as Tensões Sociais do Século XVII*, principalmente a partir das cartas de padres jesuítas, op. cit.

²³ Pérez (2014) desenvolve no capítulo *Os Áustrias Menores (1598-1700)*, integrante da obra *História da Espanha* uma detida análise das crises do século XVII, localizando-as principalmente na década de 40.

É durante o século XVII que a cristandade acaba com a Reforma Protestante e a modernidade instala-se, amparada na razão e na ciência; tudo isso sem a participação e contra a vontade da nobreza conservadora espanhola. Maravall (1975) e Pérez (2014) concordam em dizer que na Espanha o projeto vencedor a essas tensões sociais tenha sido o fortalecimento do absolutismo, pois apesar de toda a reação popular e os percalços pelos quais a monarquia passa, desenvolve-se na elite desse sistema um aparato de controle social das classes mais baixas, pois esta compreende que:

Dessas classes poderia partir a ameaça dissolvente e, para evitá-la, não havia mais remédio que controlar essas camadas, incorporando-as, de alguma maneira, à conservação da ordem, comprometendo-as em sua defesa, (...) integrando-as, de algum modo e na maior medida possível, em um sistema que, por isso, temos de considerar em grande parte como novo. Trata-se da pirâmide monárquico-senhorial, de base protonacional, a que chamamos de sociedade barroca. (MARAVALL, 2009, p. 77).

Sendo assim, desenvolvem-se aparatos de controle social, com o intuito de manter a ordem estamental estabelecida, e também os privilégios dos quais essa nobreza gozava. Um exemplo disso provém do campo da arquitetura, através da escultura *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), de Bernini; pois, segundo Arasse (2012), a estratégia barroca transfigura a conotação física e sexual do êxtase orgásmico em elemento religioso, atrelando-a a noção de purificação do corpo naturalmente pecador do cristão, através de um êxtase divino. Dessa maneira, organizam-se os corpos dos cristãos, individual e coletivamente e age-se na mentalidade dos fiéis, demonstrando que tais sensações físicas só eram moralmente permitidas quando atreladas ao espaço delimitado da religiosidade.

Também o teatro torna-se aparato para o controle dessa sociedade. Além de sua característica enquanto “fuga da realidade”, que podia ser um artifício muito bem empregado pela elite em momentos de escândalos políticos ou carestias, a fim de evitar revoltas; como a maioria da população nesse período era analfabeta, o teatro também era excelente vetor para moldar a opinião pública em prol do que se queria que ela pensasse. Esses elementos que para Galindo (1983) demonstram o início da constituição de uma “indústria da cultura”, tornam-se também recurso de participação das classes baixas na política, mas como sua opinião é moldada por recursos como o teatro, nada mais são do que uma pseudoparticipação.

A cultura como um todo será utilizada por essa elite monárquico-absolutista no trabalho de moralização das massas, “(...) toda a arte barroca - da comédia lopesca à novela de Mateo Alemán, aos quadros de santas de Zurbarán etc. - vem a ser um drama estamental: a gesticulante submissão do indivíduo à moldura da ordem social” (MARAVALL, 2009, p. 89). O absolutismo espanhol conta ainda com um recurso a mais no controle social que beira ao

autoritarismo: a presença da Inquisição, que policiava as mentalidades e perseguia qualquer transgressão à ordem social estabelecida. Todos esses fatores, advindos desse contexto de crise social, vão moldar o que conhecemos como Barroco, a respeito do qual nos dedicamos nos tópicos seguintes.

3.1.2 - A crise da década de 1790

O ponto que pretendemos chegar, por ora, é demonstrar que essas características de controle social, advém justamente desse conjunto de crises do século XVII. O aparato que é criado pela elite monárquico-absolutista não desaparece com a virada do século. Ainda que haja uma mudança dinástica dos Habsburgos austríacos para os Bourbons franceses com toda a caótica Guerra da Sucessão Espanhola na primeira quinzena do século XVIII²⁴, ela é marcada pelos mesmos recursos de controle social. Esses elementos continuam presentes, sendo utilizados pela elite espanhola durante todo o setecentos, e na década de 90, quando a Espanha precisará lidar com os respingos da Revolução Francesa em seu território, essa dualidade de crise e controle social far-se-á novamente muito presente.

Como já postulado, de acordo com nossas fontes, José Villaverde Fernández nasceu em 1763, durante o reinado de Carlos III, no qual, buscou-se realizar uma série de reformas sociais, com o intuito de alçar novamente a monarquia à condição de protagonismo na Europa, como a que gozara principalmente no século XVI. Porém, “(...) a iniciativa da mudança devia permanecer nas mãos das autoridades. Era a partir de cima que se procuraram impulsar e, assim sendo, impor as reformas.” (PÉREZ, 2014, p. 170). Estas, provinham a partir das concepções iluministas, mas não procurava-se mexer na ordem social vigente, de modo que a população não engajou-se nas iniciativas reformistas.

Percebe-se portanto, que esses mecanismos de controle social colocados em ação pela elite monárquico-absolutista, estão ativos durante a vida de Villaverde. Mais ainda, o Iluminismo que desenvolveu-se na Espanha na metade final do século XVIII, vincula-se à Igreja, angariando seu apoio no projeto de manutenção estamental da monarquia. A Inquisição é mobilizada para lutar contra as ideias revolucionárias na Espanha, colaborando com o projeto de Iluminismo nesse país, por mais estranheza que isso pareça. Outro aspecto que causa admiração para os contemporâneos em relação a sociedade espanhola desse período, era que ainda na segunda metade do século XVIII vendiam-se indulgências em

²⁴ PÉREZ, op. cit., p. 160.

certos locais do país, contradição de mais de dois séculos, tendo em vista essa prática ter sido atacada em toda a Europa já no século XVI pela Reforma Protestante.

Essa presença marcante da religião na sociedade espanhola, denota a moral cristã muito presente na dramaturgia de Villaverde; seu trabalho é fruto de sua época, uma vez que “(...) os reformistas outorgavam muito interesse ao teatro. O teatro tem uma grande utilidade social, (...) sob o pretexto de divertir, permitia ao governo inculcar nos espectadores, através dos atores, lições de virtude e de civismo.” (PÉREZ, 2014, p. 184). Apesar disso, o público tinha mais gosto pelos autos sacramentais²⁵, entremeses e comédias, de modo que o reformismo precisou apelar a recursos de extremosidade e novidades para atrair o público a suas peças de teor pedagógico, artifícios esses que discutimos melhor no tópico 3.4.

O uso dessas ferramentas de moralização, foi realizado ainda mais intensamente durante a década de 90, objetivando barrar possíveis influências revolucionárias francesas e manter o *status quo* social. Desde a prisão de Luís XVI de França em 1791, quando tentou empreender fuga do país, a Espanha atuava ferrenhamente na diplomacia com os revolucionários pela sua vida, tendo em vista a ligação de parentesco do Rei francês com a dinastia também Bourbon espanhola. Apelando até mesmo a tentativas de suborno dos deputados franceses para salvar a vida do Rei, essas ações foram vistas pela França como uma afronta a sua soberania, tendo em vista as tentativas de intervenção espanhola em acontecimentos que para os franceses só diziam respeito à Revolução.

Lembremos que *Zorayda, Reyna de Tunez* é publicada e encenada em 1792, período no qual o rei francês está preso e teme-se por sua vida. As representações de crise e a mensagem de fidelidade monárquica que a peça busca transmitir, estão intrinsecamente relacionadas a esse contexto, objetivando inculcar nas mentalidades a continuidade da obediência a monarquia e a dinastia vigente, para que se evitasse o que ocorria na França. Quando em janeiro de 1793 Luís XVI é guilhotinado em Paris, esfacelam-se os laços diplomáticos entre os dois países, e as batalhas militares assumem uma crescente. Villaverde tenta mais uma vez em 1795, com a publicação da continuidade da história de *Zorayda e Muley*, transmitir a mensagem da obediência devida à dinastia vigente e das severas penas que aguardavam aqueles que ousassem levantar-se contra ela.

Mas, a partir desse momento, nossa hipótese é a de que o dramaturgo deve ter tido de dar lugar novamente ao soldado que existia em José Villaverde, e este deixa de publicar

²⁵ Os autos sacramentais eram peças teatrais de cunho religioso, que nos séculos XVI, XVII e XVIII eram utilizados para transmitir a mensagem da Contrarreforma. Originados ainda no teatro do período medieval, mesmo na Espanha, eram inspirados sobretudo nos autos de moralidade escritos pelo português Gil Vicente no início do século XVI.

teatro, provavelmente engajando-se nas campanhas militares, como já postulamos no tópico 2.1 do capítulo anterior. Porém, segundo informações que recebemos da diretoria do Arquivo Histórico Provincial de Salamanca²⁶, em trabalho realizado no início da última década em razão do segundo centenário da guerra de independência espanhola, não foram encontrados registros que mencionam o nome de José Villaverde Fernández, dentre os materiais escritos da época que foram localizados, ficando para nós mais uma vez, o eco de seu silêncio.

3.1.3 - Representações de crise em *Zorayda*, *Reyna de Tunes*

Todo esse contexto de crise histórica nos séculos XVII e XVIII, que leva a elite monárquico-absolutista espanhola a valer-se de recursos de moralização como o teatro, em prol da preservação da ordem social, estão presentes na trama de *Zorayda*. O próprio enredo da peça, como trabalhamos no tópico 2.2 do primeiro capítulo, é marcado por uma crise interna do reino de Tunes, já que grande parte da corte, inclusive o próprio cunhado da Rainha *Zorayda*, não concordam com a regência do Estado nas mãos de uma mulher, e decidem sublevar-se. Esse aspecto por si só já renderia um estudo completo a respeito da questão dos espaços e papéis reservados à mulher na sociedade espanhola do século XVIII, realizado a partir das perspectivas contemporâneas dos estudos de gênero, hoje uma das vanguardas da historiografia.

Fatimán maquina o assassinato de seu sobrinho Muley, herdeiro do trono, para que a Coroa passe para as suas mãos; isso denota uma oscilação dinástica nesta monarquia, não necessariamente de uma família para outra, mas de um membro da dinastia vigente para outro, atrás na linha de sucessão. Sabemos que na época que Villaverde escreveu a peça, o Bei de Tunes era Hammuda ibn Ali: um homem, mas o dramaturgo preferiu pôr a figura monárquica em uma personagem feminina, provavelmente para tornar ainda mais marcante seu discurso a devida obediência ao monarca, mesmo que ele se tratasse de uma mulher. Apesar da crise que já antecede os acontecimentos da peça, que desenrola-se e atinge o seu ápice durante a trama, ao final a conspiração é descoberta, punida e a dinastia vigente se mantém no poder e sai fortalecida.

²⁶ Esta consulta foi realizada entre a redação do primeiro e do segundo capítulo, e julgamos melhor inseri-la aqui do que no tópico 2.1. O Arquivo Histórico Provincial de Salamanca, possui milhares de tomos de protocolos notariais durante o período de vida de Villaverde, que referem-se a documentação dos notários do período, como contratos, transações, processos judiciais entre pessoas, etc, onde nosso personagem pode estar mencionado em algum desses documentos, já que também trabalhava como sapateiro. Porém, esse material não encontra-se digitalizado, e dada sua grande quantidade, sua análise só é possível presencialmente por parte do próprio pesquisador interessado, algo impossível para nós no momento.

Essas representações de crise dentro da história da peça, além de coletivas, como essas que discutimos, também existem individualmente em outros personagens da trama, para além dessas figuras centrais como Zorayda, Muley e Fatimán, que de certa forma disputam o trono ou estão envolvidos nessa contenda pelo poder. Hacén, o valido da Rainha, passa ao longo da trama por uma crescente de crises, que colocam em risco primeiro a vida de seu melhor amigo, depois sua própria posição de conselheiro e as posses e honras advindas de seu cargo. Zorayda também passa por uma outra crise, perceptível sobretudo em um de seus solilóquios, no qual lastima o peso da condição de monarca e que cederia a posição caso não estivesse nela em defesa de seu filho.

Essa crise de consciência em torno do “isto é reinar!²⁷” pela qual a Rainha passa, também é reflexo de uma crise social mais ampla que atinge o reino e a monarquia. As motivações de Aliatár, o capitão da guarda real palaciana, para a conspiração e também a tentativa pessoal de assassinar o herdeiro do trono no terceiro ato, são fruto de uma crise familiar: seu pai fora condenado por Zorayda e com isso grande parte da honra e mesmo das posses da família se perdeu. Já em relação aos personagens cristãos, os virtuosos Eugenio e Bernarda, são várias as crises as quais o casal enfrenta; uma delas, é visível nessa própria concepção do casamento: apesar de casados, não podem viver juntos, e buscam o artifício de encontrarem-se no jardim do palácio as noites, para contornar essa situação cotidiana.

Porém, a crise maior pela qual passam os personagens espanhóis, é a crise geral que envolve suas condições de escravizados em terra estrangeira e considerada infiel, onde vivem alijados da cultura da qual compartilham e sofrem pelo desconhecimento que os seus têm de seu infortúnio. Durante os eventos da trama, veem-se no meio de uma conspiração palaciana, perdem a confiança (Bernarda) e a proteção (Eugenio) de seus amos, são condenados e quase mortos; contudo, ao final, as adversidades são contornadas e sua virtude permanece imaculada. Enfim, esses elementos de crise estão intrinsecamente relacionados às características do Barroco, que definem o caráter da própria moralização; e é sobre isso que dedicamo-nos a desenvolver no próximo tópico.

3.2 DIRIGIR, MASSIFICAR, URBANIZAR E CONSERVAR PARA MORALIZAR: UM BREVE ESTUDO DAS CARACTERÍSTICAS ESSENCIAIS DO BARROCO ESPANHOL

O Barroco que desenvolve-se como estrutura histórica, segundo Maravall (1975) tem quatro características fundamentais: constitui-se como uma cultura dirigida, massiva, urbana, e conservadora. Todas elas são importantes na constituição do fenômeno da moralização, e

²⁷ Expressão de Zorayda, p. 29 da peça.

portanto devemos nos ater momentaneamente a discussão de cada uma delas. Se a crise do século XVII marca a sociedade espanhola por mudanças e reformas, no decorrer deste século e principalmente ao longo dos setecentos, essa elite monárquico-absolutista dedicar-se-á a controlá-las, tudo isso tendo como último fim, a conservação social.

Para isso, desenvolve-se um dirigismo social executado pela elite em relação às massas populares. O primeiro passo desse conjunto de ações, são os estudos voltados ao homem e a consciência humana, para conhecê-la, e em última instância, controlá-la. Porém, isso não se dá de maneira simples: antes de tudo é preciso “conhecer-se para tornar-se dono de si, o que leva ao domínio do mundo ao redor” (MARAVALL, 2009, p. 123). O autoconhecimento cria as condições para que se possa conhecer o outro, e a partir disso, dominá-lo. Arasse (2012) discute transversalmente a questão do autoconhecimento a partir do homem enquanto microcosmo, concepção renascentista do homem no centro do mundo, com seu corpo enquanto representação microscópica do macrocosmo, o mundo e as coisas.

Conhecendo-se as consciências, pode-se manipular o comportamento humano a partir de variados artifícios, como o do teatro, representando noções moralistas de determinado ponto de vista social, para dirigir a opinião pública aonde se deseja. Essa moralização dirigista, preocupa-se muito com a conduta dos indivíduos na sociedade, pois teme suas reações; de modo que, constantemente apela-se nesses veículos culturais de moralização ao valor da prudência: a necessidade de ser prudente a moral vigente principalmente em meio a situações de crise social. O apelo à prudência confere a essa sociedade uma certa segurança e ordenação da vida, e é marcadamente presente na literatura destes séculos.

Porém, é importante destacar que esse dirigismo não se limitava a exhibir diante das massas determinados valores de moral e comportamento; ele não era um “dirigismo estático”, simplesmente presente, mas sim um “dirigismo dinâmico”, marcado pela ação, de acordo com os conceitos postulados por Maravall (1975). Isso demonstra que a população não seguia cegamente a opinião que lhe era oferecida, mas resistia, o que exigia do poder monárquico vigor maior nas ações políticas para convencer e verdadeiramente dirigir as massas a determinado pensamento. As ações de controle social afetam todas as esferas da vida, pois intervindo nessas, desequilibrando-as, torna-se mais fácil atraí-las e atuar diretamente nos comportamentos de indivíduos e grupos sociais.

Esse dirigismo muitas vezes significa ainda uma disputa entre diferentes ideologias do poder, o que exigia portanto uma mobilização muito mais forte da opinião popular. Em virtude disso, além dos dramaturgos, podemos citar também o papel dos poetas e dos periodistas, espécie de jornalistas que escreviam informações sobre os acontecimentos sociais

e que estavam a serviço da ordem barroca. O poder absolutista intervém tanto no cotidiano, que mantém as pessoas ocupadas, muitas vezes alheias aos problemas sociais e consequentemente passivas em meio a contextos de crise. Cansados, esses indivíduos são levados a relaxar no deleite da arte, que em suas mais diversas manifestações, é capturada pelo poder monárquico-absolutista para servi-lo em prol da moralização.

Se o absolutismo é marcado por uma crescente de autoritarismo por parte do poder, como dito, as resistências populares a essas ações também serão maiores. O dirigismo tem por isso mesmo esse sentido: dirigir, não impor. Ou seja, em certa medida é necessária a participação do próprio dirigido nesse processo, uma espécie de aceitação, de confirmação da moralização. Um exemplo disso, é a importância dada ao gosto do público nas artes, que são usadas como forma de persuasão para o controle social; não são gratuitos os comentários que Lope de Vega dedica em seu *Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609) a atenção que o dramaturgo deve ter as preferências do vulgo. O povo participa do processo de moralização no teatro por exemplo, através das vaías e/ou ao ovacionar o que se apresenta diante dele.

Dessa forma, percebe-se que o dirigismo barroco busca a comoção do público, procura emocioná-lo, atraí-lo com o uso dos mais diversos artifícios, isso em todos os campos artísticos, do teatro a pintura, da escultura a poesia. É por isso que o barroco é marcado pelas sensações e pela emotividade, ele se serve das paixões humanas para atuar sobre as vontades e com isso inculcar as noções de moral que carrega. Não se dirige uma sociedade através de processos individuais, pelo contrário, quanto mais coletivas e unificadas as mentalidades, mais fácil será para a elite monárquico-absolutista dirigi-las.

Por essa razão, outra característica marcante da cultura barroca é o seu caráter massivo. As profundas transformações advindas do esplendor espanhol no século XVI e da decadente situação no século XVII marcaram profundamente a sociedade e, por extensão, o topo dos estamentos sociais. É dessa classe que o projeto de uma cultura moralizadora e dirigida emana, tendo como um de seus objetivos eliminar as inseguranças de um período marcado por crises e, dar a certeza de que os estamentos sociais seriam preservados intactos. Acompanhando as crises dos seiscentos, a população de um modo geral diminuiu, mas o êxodo rural intenso levou a uma concentração populacional nas cidades, com isso, as condições para o estabelecimento de uma cultura massiva.

Com a concentração da população em centros urbanos, uma série de transformações culturais ocorrem nesses espaços; as populações de cidades menores ou regiões agrícolas, passam a entrar em contato com elementos culturais da corte, e o mesmo acontece para a elite social, que vê multiplicarem-se nos grandes centros da monarquia manifestações de cultura

popular. Mais tipos humanos povoam as urbes, o que cria a demanda por maior movimentação cultural. Positivamente, há de certo modo geral um aumento do saber do povo, que está próximo da circulação das ideias e informações, mas por outro, muitas das relações sociais estabelecidas nas pequenas comunidades deixam de existir em meio a vida massificada e acelerada das cidades.

Todas essas circunstâncias e transformações, criam as condições ideais para que a elite monárquico-absolutista capture essas crescentes manifestações artísticas a serviço da moralização, uma vez que não se trata de propor a adesão a uma determinada ideia, mas de criar padrões morais que sejam seguidos voluntariamente pelas massas, em similitude ao que comentamos a respeito do dirigismo. Todas as produções culturais, portanto, terão elementos de gosto do vulgo, “porque todo o específico do Barroco surge das necessidades da manipulação de opiniões e sentimentos de um amplo público” (MARAVALL, 2009, p. 167). Isso é visível também no que o autor chama de “técnica da repetição”, o artifício de representar uma peça teatral mais de uma vez para uma mesma massa social, por exemplo, com o intuito de tornar a moralização mais forte e presente.

A concentração populacional nas cidades e a massificação cultural criam condições também para revoltas populares mais perigosas e a rápida circulação de opiniões indesejáveis ao poder monárquico, o que leva portanto à perseguição a massificação de determinadas ideias e em certas ocasiões, de acordo com o contexto momentâneo. Há também uma popularização das biografias nesse período, com a moralização através dos exemplos do passado; nesse campo, válida é a menção a peça *Afonso VIII em Alarcos* de José Villaverde Fernández, dedicada a exaltar a sábia figura do rei castelhano do século XII-XIII e demonstrar determinados valores morais através de seu exemplo.

Vale destacar que até agora ressaltamos o forte poder absolutista na sociedade espanhola do século XVII e XVIII, é importante destacar que esse absolutismo apesar do nome, jamais é absoluto, e em não raros casos são visíveis as disputas de poder por diferentes agentes desse sistema, e mesmo a concessão do poder que a monarquia detinha a outros setores sociais. Inúmeros exemplos destes podem ser vistos nas mesas do III Seminário Virtual de História Moderna: Disputas políticas e relações de poder nos mundos Ibéricos da Época Moderna, realizado virtualmente em novembro de 2020. Maravall (1975) ilustra essa questão ao mencionar que em 1622 o Rei Felipe IV envia para as cidades um projeto para apreciação pública, demonstrando uma concessão à opinião do país.

Mas, opinião pública não significava racionalidade, nem o fato de que ela seria seguida pela classe social dirigente. A respeito da voz das ruas, o pensamento era de que

“deve-se contar com ela, de certo modo segui-la e apenas tratar de governá-la com recursos complexos e, se estes em algum caso reclamam a força, deve-se procurar canalizá-la com os artifícios proporcionados pelas técnicas de captação” (MARAVALL, 2009, p. 181). Ou seja, a opinião pública tinha muito mais a sua força valorizada do que o seu conteúdo, e o intuito da classe dirigista era manobrar o pensamento das massas na direção que se desejasse.

Essas massas populares que se formam nos centros urbanos tem algumas características bem demarcadas: apesar de suas diferenças individuais, coletivamente essa população das cidades adquiria um caráter homogêneo na vida cultural, onde o anonimato era outra questão muito presente, já que em virtude do grande número de indivíduos na massa social, uma pessoa poderia estar inserida em um coletivo qualquer sem a necessidade de conhecer e ser reconhecida pelos demais. Essa coletividade, aliás, é parcial, apenas em determinados momentos e situações, e não significa uma constante proximidade física: os indivíduos compartilhavam de determinados pontos de vista e tinham respostas semelhantes a eventos da vida social mesmo estando isolados pessoalmente uns dos outros.

Uma outra característica é o protonacionalismo, assim definido por Maravall (1975), intrinsecamente relacionado ao aspecto urbano do barroco. Os indivíduos compartilham determinados valores, e vinculam-se a massa; e mesmo as massas de diferentes centros urbanos, distantes entre si “(...) sentem-se unidos por uma inclinação de tipo afetiva à comunidade e a seu príncipe, que, por meio de uma propaganda ad hoc, se apresenta como exemplo dos valores que foram socializados no interior do grupo (MARAVALL, 2009, p. 185). Essa união só é possível em virtude da concentração urbana, característica marcante do barroco, que une as classes dirigentes as dirigidas no espaço da urbe, tornando o processo de moralização popular muito mais eficaz do que se fosse realizado em espaços dispersos.

Os séculos XVII e XVIII são um período de urbanização na Espanha, e mesmo na Europa, dados os acontecimentos das sucessivas crises que discutimos no tópico anterior. Dessa maneira, vive-se na urbe e esse espaço passa a ser o mais representado em toda a produção cultural. Porém, apesar disso, a economia barroca é agrária. Como já tivemos a oportunidade de mencionar antes, a Espanha não está industrializando-se nesses séculos, e é no campo onde as riquezas são produzidas, sendo acumuladas nas cidades através da nobreza monárquico-senhorial, que reside nelas, o que leva a periferia e os espaços rurais a imitarem os padrões sociais urbanos, como os retábulos barrocos das igrejas rurais por exemplo, que não poupam recursos para imitar a opulência encontrada nos centros religiosos das cidades.

Essa cultura urbana barroca é marcada pela concentração fundiária e de renda nas mãos da nobreza, que pratica um absenteísmo rural extremo, o que leva a não raros inchaços

na Corte, que dispense mais recursos para manter seu padrão de vida, que por sua vez são fruto do trabalho das classes mais baixas, o que agrava a situação de desigualdade social. As cidades aumentam de tamanho e constituem-se como grandes centros urbanos em meio a vazios demográficos rurais, e para diferenciarem-se das massas populares, os ricos investem em recursos de ostentação e na opulência de suas posses para demarcarem a distância entre os diferentes estamentos sociais citadinos.

São jantares, festas e edifícios suntuosos que servem para tornar conhecidas determinadas pessoas de poder econômico em meio a uma massa urbana de anônimos. É parcialmente a respeito dessas características de ostentação e riqueza, tão associadas ao barroco, que Moraga (1999) refere-se, quando demonstra que os bailes de máscaras da elite, as mascaradas da nobreza, estão repletas de elementos parateatrais. Mas de modo geral, todas as festas barrocas, inclusive as populares como as procissões religiosas e as touradas por exemplo, também possuem elementos teatrais vinculados aos atributos tradicionais desses festejos. A cultura urbana torna possível esse hibridismo cultural entre os diferentes estamentos originários de locais distintos.

Porém, o Barroco não se constituiu como estrutura histórica associado ao elemento urbano simplesmente pela existência das cidades, sua concentração populacional e vida cultural; ele é fruto da cultura urbana de grandes centros político administrativos, “(...) vinculado à cidade que perdeu sua livre iniciativa municipal e se vê convertida em um núcleo administrativo, incorporada e governada pelo Estado.” (MARAVALL, 2009, p. 205). Essa cultura urbana barroca está ancorada portanto ao marcante poder do absolutismo, que torna possível a massificação e o dirigismo social, e não apenas o espaço urbano por si só. O Barroco é fruto da “Europa das capitais²⁸”, como assinalou o historiador da arte Giulio Carlo Argan em seus estudos sobre essa estrutura histórica.

Essas mudanças que o espaço urbano sofre nesses dois séculos, tornam mais presentes questões como o banditismo e as revoltas sociais, favorecidas pelo próprio anonimato que advém da massificação, conforme discutimos. O indivíduo em meio a massa urbana e a miséria de sua condição social, fica mais propenso à solidão, e todos esses fatores tornam mais recorrentes os casos de desvios aos costumes morais considerados apropriados pela elite social. Dessa maneira, a cultura barroca surge para dirigir as massas, sim, mas também para controlar e reprimir os movimentos que a concentração urbana insufla; para combater as transformações sociais, o que denota um aspecto marcadamente conservador dessa cultura.

²⁸ “A Europa das Capitais” é o título de um dos capítulos de sua obra *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*, publicada originalmente em 1986.

Novamente as crises e o declínio da influência espanhola na Europa durante o século XVII são cruciais para que a elite monárquico-absolutista desenvolva a cultura barroca com seu caráter de conservadorismo extremo. É de certa forma complementar que a uma sociedade de cultura massiva, haja um teor de conservadorismo muito forte, seja no campo político, econômico, etc, ou mesmo em todos os seus aspectos, como no caso Barroco espanhol, onde todas as novidades são temidas pela elite social, em virtude de seu potencial enquanto causadoras de mudanças, algo muito ansiado pelas classes populares, que recebiam-nas com entusiasmo.

Porém, por mais absolutista que fosse a sociedade espanhola do período, onde instituições autoritárias e historicamente conservadoras como a Igreja Católica detinham grande poder e influência, toda a elite estamental reconhecia ser impossível evitar as novidades, bastando portanto, utiliza-las da maneira certa: conservação social. Esse aspecto da novidade será utilizado como um dos recursos de ação psicológica sobre as massas populares, aspecto que desenvolvemos melhor no tópico 3.4 deste capítulo. O conservadorismo do Barroco é sempre associado à virtude da prudência, que é apresentada às massas no teatro como sendo de importância crucial ao humano e à nação, e devendo portanto ser exercitada.

Um grande exemplo do caráter conservador do barroco espanhol pode ser observado no campo da Educação: se desde o século XV, e principalmente no XVI, durante o renascimento, o estudo serviu para determinados grupos como uma via de ascensão social, o que por si só já causou grandes mudanças sociais, a partir dos seiscentos, a elite estamental irá capturar e fechar essa via de alteração da ordem vigente. Mais ainda, o poder monárquico servir-se-á dela como forma de controlar a sociedade e incentivar a manutenção dos estamentos sociais; o que é perceptível através das fontes, como a seguinte:

(...) o Conselho Real recomenda a Felipe III (1º de fevereiro de 1619) que, nos povoados e pequenos agrupamentos nos quais, em datas recentes, se haviam instalado estudos de gramática, sejam suprimidos, porque, com a facilidade que sua proximidade permite, muitos lavradores para ali enviam seus filhos e tiram-nos de suas ocupações, nas quais nasceram e se criaram, e para as quais deveriam destinar-se (...) (MARAVALL, 2009, p. 223).

Na mesma esteira conservacionista, a Junta de Reformación (1618-1625) postula que muitos dos estudantes “(...) não passam aos estudos superiores e perdem o tempo que gastaram na latinidade, que, empregado em outras ocupações e afazeres, teria sido mais útil à república e a eles próprios” (1623 apud MARAVALL, 2009, p. 223). Esses exemplos denotam uma concepção conservadora da educação enquanto condição voltada apenas as

classes sociais mais abastadas, e que a permanência estamental e mesmo profissional, hereditária, deveria ser exercitada. Para isso, a moralização será acionada para valorizar aqueles que têm a mesma profissão de seus pais e que essa continuidade é não só positiva para os indivíduos, que já aprendem uma profissão desde a tenra idade, mas também é essencial para a saúde do corpo social e para a longevidade da monarquia.

O pensamento conservador da sociedade barroca opera a partir da necessidade de impedir a ascensão social, o que representa um perigo para a manutenção da ordem e dos privilégios historicamente constituídos pela nobreza monárquico-senhorial a si própria. Recursos como o teatro, são utilizados para atrair as massas à noção de que cada estamento tem seus direitos e responsabilidades, e que a alteração dessa ordem vigente representaria ainda mais crises e o fim da sociedade civilizada. Elementos como a fidalguia de sangue e sua economia agrária, são produtos extremos do seu conservadorismo.

Dessa maneira, são vários os artifícios utilizados pelo aparato moralizador para manobrar as massas em prol da ideologia conservadora, ao invés da tentativa da pura repressão e da imposição do pensamento de elite. É claro que esse dirigismo oculto perpetrado pela elite monárquico-absolutista nem sempre era totalmente eficaz, e às vezes perdia-se o controle sobre as opiniões do vulgo, e pior ainda, sobre suas reações (o espaço urbano era e sempre foi o espaço de reação popular por excelência), de modo que era preciso apelar a um aparato de repressão ainda mais fortalecido, para conter e policiar as mentalidades que fugissem ao comportamento esperado.

Porém, essa solução nem sempre bastava, pois na mesma proporção que o aparelho absolutista repressivo atuava, também a reação popular poderia insuflar-se. Sendo assim, havia ocasiões em que determinadas concessões eram realizadas, e outras onde, para conter o furor das massas, sacrificavam-se elementos do próprio estamento de comando social: o castigo de um ministro com o exílio ou mesmo a força, a queda de um valido, a morte misteriosa de algum funcionário do governo impopular entre o vulgo; enfim, são inúmeros os recursos dos quais se valem a elite e o povo em meio a essas disputas no teatro urbano.

Outro ponto extremamente interessante para a compreensão da característica conservadora do Barroco, é o artifício da alteração das classes sociais, que tem por objetivo a sua manutenção, por mais paradoxal que seja. Para conservar determinados privilégios, a nobreza espanhola permitirá que se vendam títulos e fidalguias, irá desvincular-se cada vez mais das atividades militares (característica que na Idade Média era indissociável a sua classe social), e dividirá espaços cortesãos com uma pequena burguesia nacional, inexpressiva politicamente mas que economicamente angaria cada vez mais espaço. Isso só é possível

pois, para essa nobreza, a questão não é retornar ao *status quo* dos séculos passados, mas sim manter os privilégios e posses adquiridos nesse período; reside aí a diferença fundamental.

Para angariar forças ao dirigismo massivo e conservador que opera no espaço urbano, a elite do barroco espanhol admitirá a participação desses novos grupos abastados, o que resulta no fortalecimento do aparato moralizador nos seiscentos e setecentos, até a invasão napoleônica na Espanha, já no século XIX. O apelo à obediência e a prudência é muito presente nesse período em sermões religiosos, na poesia, na literatura e na pintura, demonstrando valores e virtudes associados a elite, como por exemplo as damas de Zurbarán, uma série de pinturas de santas representadas como aristocratas do período. Também no teatro, esse pensamento moralizador imbuído dessas características que apresentamos, opera a pleno vapor, como teremos a oportunidade de discutir no próximo tópico.

3.3 ASPECTOS DE MORALIZAÇÃO NO ENREDO DE *ZORAYDA, REYNA DE TUNEZ*

Compreendendo melhor essas características da cultura barroca, e consequentemente o fazer teatral atrelado a ela, com seus aspectos dirigidos, massivos, urbanos e conservadores, é possível identificarmos aspectos moralizadores em nossa fonte, mas que também são recorrentes em todas as outras produções de Villaverde. Dos dez personagens de *Zorayda, Reyna de Tunez*, podemos afirmar que seis deles são centrais para os acontecimentos, enquanto os outros possuem poucas falas e aparições muito breves. Destes seis personagens, portanto, podemos abordá-los em pares: Hacén e Zorayda, figuras islâmicas virtuosas; Fatimán e Aliatár, figuras islâmicas vilanescas, e Eugenio e Bernarda, o casal cristão de extrema virtude. Em cada um deles, podemos perceber ações e falas que buscam exalar princípios de moral ao público, e é nisso que vamos nos ater momentaneamente.

No primeiro ato, cena e fala da peça, Hacén, o valido da Rainha, fala consigo mesmo sobre o aviso que recebeu a respeito da tentativa de assassinato que o Príncipe Muley sofreria. Nesse monólogo ele fala sobre a ambição, a conspiração e a traição, e do quanto estas atraem os homens à vilania. São recorrentes nas falas desse personagem, principalmente em seus solilóquios, a recorrência a reflexões sobre esses temas, e do quanto eles são danosos às almas e a saúde da monarquia; tudo isso, sempre fundamentado em trechos que afirmam que os céus não apoiam essas condutas, demonstrando que Villaverde procura passar nesses trechos, uma moral de que os desígnios divinos são sempre retos e justos, e sempre estão ao lado de uma monarquia com as mesmas características.

Essa recorrente menção aos céus, também é utilizada por Hacén para solicitar seu apoio e intervenção no decorrer da história, algo recorrente entre todos os personagens, islâmicos e cristãos. Hacén mantém seus princípios mesmo frente às adversidades, como quando é preso em sua casa e Zorayda desconfia de sua conduta. Ao final da peça inclusive, essa retidão de caráter é recompensada com as honras e posses que Fatimán detinha, além do desejo de Zorayda em torná-lo Governador; ter um homem como regente do reino e com isso dissipar a insegurança que a dinastia corria. Por mais que isso não aconteça, fica evidente que a influência do valido e sua solidez na posição tornaram-se ainda maiores.

O personagem inclusive, apesar de ser islâmico, raramente clama ao divino referindo-se a Alá, termo que Villaverde usa na peça para representar o islamismo. Hacén, e inclusive a própria evocação de Alá, são aproximados muito mais da religiosidade cristã do que islâmica, assim como acontece de certa maneira com todos os personagens islâmicos da trama, reflexo provável de um desconhecimento que o autor da peça teatral tinha daquela cultura. Os elementos que procuram marcar o cenário e a peça no ambiente islâmico, são as raras menções a Tunes, a Alá e aos soldados mouros, bem como a questão dos nomes dos personagens, conforme já discutimos. Mesmo elementos de cenário e vestimentas, fazem alusão a cultura palaciana espanhola, da qual Villaverde tinha maior conhecimento.

Ao final dos acontecimentos da história, Hacén é o personagem central para que Villaverde apresente diante do público outra virtude que deve ser exercitada: a piedade e a misericórdia. Durante a batalha entre rebeldes e legalistas, Fatimán é mortalmente ferido, e em meio a seus agonizantes momentos finais, é o valido da rainha a quem o vilão tentou arruinar, que segura seu corpo nos braços, examina seu ferimento e ouve suas últimas palavras, demonstrando compaixão, mesmo com um inimigo. Zorayda também parece demonstrar essas mesmas virtudes, pois ordena que o corpo de Fatimán seja recolhido e sepultado com todas as honras, mesmo que fosse um traidor. Essa ação, porém, vem muito mais em virtude de Fatimán ser um membro da família real, do que fruto de sua misericórdia.

Zorayda por sua vez, ingressa no palco apenas na quarta cena do primeiro ato, sendo a última dessas seis personagens de relevância a entrar na peça. Já em suas primeiras falas, em um breve monólogo, acaba por explicar ao público as razões de ter Bernarda, uma escrava cristã a seu serviço, em uma posição de confiança e pela qual expressa grande estima e em razão de “sua amável virtude” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 5). Apesar dos reveses, Zorayda demonstra as características de sabedoria e justiça que um monarca deve possuir, conseguindo interrogar os cristãos, até então acusados e condenados, e com isso

desenganar-se, descobrindo a inocência e os brios no caráter de ambos, recompensando-os com a liberdade, riquezas e o retorno a Espanha em gratidão ao seu valor.

Outro ponto interessante a analisar-se, que não diz necessariamente respeito a uma moral, mas sim a uma realidade perceptível na monarquia espanhola na qual o dramaturgo vivia, é o poder e a influência do valido sob o monarca. A Espanha teve seus clássicos exemplos nas figuras do Duque de Lerma, que inclusive levou Filipe III a mudar a capital do país duas vezes; ou do Conde-Duque de Olivares, na primeira metade do século XVII. Na peça, são várias as passagens que deixam visível o peso da presença e da opinião de Hacén nas ações da regente: quando reunida com Hacén, Zorayda não permite que ambos sejam interrompidos, por exemplo.

Em outro momento, a regente do trono responde ao valido “Não me diga mais nada: tudo que ordenar, eu lhe confirmo” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 33). Por mais que o momento da fala em questão seja de pressa, pois as tropas rebeldes estão na iminência de invadir o palácio, fica visível a confiança da Rainha em seu primeiro conselheiro, algo também comum e de conhecimento público na monarquia da Espanha. Ao final dos eventos inclusive, como já dito em tópico anterior, Zorayda postula transformar o valido em Governador de Tunes e regente do trono de seu filho, ao passo que é o próprio Hacén quem a dissuade da ideia e orienta a política real a ser seguida para que uma nova crise fosse evitada.

Zorayda tem ainda um solilóquio em particular, muito interessante para perceber a imagem que procura-se passar a respeito do espaço de poder do monarca, apresentado como uma condição extremamente penosa, com um fardo de responsabilidades, inquietudes e cercada pela inveja. A personagem faz um longo monólogo a respeito dessas tribulações, e do quanto cederia facilmente o cargo, aqueles que conspiram contra ela para tomá-lo, só não o faz pois a Coroa não é sua, e sim de seu filho. A Rainha de Tunes é construída por Villaverde, segundo nossa análise, para representar no decorrer da trama, principalmente esses atributos de justiça e sabedoria que os monarcas em tese possuíam, e do quanto também era penoso esse trabalho, tudo isso representado diante de uma massa de súditos da Coroa.

Se a Rainha lastima o peso do trono e suas atribuições, Fatimán deseja tomá-lo, e para conseguir seu intento, vale-se da assim chamada na peça, perfídia, ao tentar assassinar seu próprio sobrinho para que o trono recaísse para si, o próximo herdeiro na linha sucessória da monarquia. Porém, mesmo quando está a caminho de dar cabo a seu plano, demonstra remorso antecipado em um solilóquio diante do público, referindo-se a sua própria ação como “traição abominável” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 02). Essa espécie de arrependimento tardio,

que surge quando já não é mais possível voltar atrás, segundo nossa análise, já constroi desde o início da peça a redenção do personagem no fim da trama, no momento de sua morte.

Isso é corroborado pelo fato de que é Aliatár quem parece maquinar as ações criminosas, pois é ele quem sugere capturar Eugenio e vesti-lo com os trajes do assassino, que Fatimán vestia. O cunhado da rainha funciona para a moralização que o teatro de Villaverde busca empreender, como um ser humano que deixou-se levar por sentimentos como a cobiça, a inveja e a vingança; que não teve prudência o bastante para manter a virtude e envolveu-se com ações vilanescas, mas ao final arrependeu-se de tudo. Porém, a redenção não é suficiente para salvar-lhe a vida, e sua morte demonstra que mesmo pequenos deslizes não virtuosos poderiam significar a total ruína da vida individual e mesmo colocar em risco toda a coletividade social.

Fatimán também pode servir como uma crítica de Villaverde à própria nobreza, arquiteta e diretora do aparato de moralização. O personagem é um nobre que apela a conspiração e trai sua monarca, e comenta que “(...) usualmente, as vezes, ocultam-se as mais iníquas traições com um véu de lealdades” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 10), referindo-se a Hacén, mas o público sabe que isso é aplicável para o próprio que a proferiu. Fatimán tem as características de um nobre, e mesmo de um monarca, mas como não soube permanecer em seu local na ordem estamental vigente, apelou a vilania, abandonando os valores morais aos quais deveria se apegar, foi punido pelo divino, e seu exemplo é central na trama.

Fatimán demonstra inclusive covardia, pois em mais de uma cena vacila e teme pelos resultados da trama, características nada honrosas para um nobre, que de acordo com um pensamento ainda medieval, era valoroso combatente e corajoso frente a todas as adversidades. É Aliatár quem sempre o traz de volta a razão, arquitetando as ações e com suas próprias motivações pessoais para o crime; inclusive, é perceptível que o personagem constitui-se como uma espécie de valido de Fatimán, recebendo seu aval para todas as suas ações e influenciando diretamente nas decisões do pretense Rei de Tunes.

O capitão da guarda real do palácio auxilia Fatimán a não ser descoberto por Hacén na primeira cena, maquina a incriminação de Eugenio, reúne os partidários do pretendente à Coroa, organizando-os para invadir o palácio, tenta pessoalmente assassinar o herdeiro do trono, e apesar de ter seus planos frustrados, o tem por Eugenio, o herói máximo da peça, ao contrário de Fatimán, detido por Hacén, figura de protagonismo menor. Ao final dos eventos, sobrevive a batalha, não se arrepende e em sua última aparição é condenado a morrer em um suplício por seus crimes.

Ora, em nossa análise, Aliatár representa a verdadeira e principal figura vilanesca da história, dado seu papel crucial nos eventos que quase significaram a ruína dos cristãos e dos islâmicos virtuosos. Porém, apesar de ser inclinado a perfídia, é um personagem central na questão da obediência ao sistema monárquico; a questão apenas é que sua lealdade é a Fatimán, a quem considera o legítimo Rei de Tunes, e não a Zorayda e seu filho. Ele tem todas as características de um leal súdito: preocupa-se com que a tentativa de assassinato não seja espalhada na Corte, lamenta a morte de Fatimán e apela a todas as ações possíveis para tentar completar a ação não conseguida por seu Rei: tenta assassinar ele mesmo o Príncipe, e ao não conseguir, tenta subornar Eugenio para que o deixe fazê-lo.

A lealdade incondicional de Aliatár é algo visto em extremos ainda maiores nas figuras de Bernarda e de Eugenio principalmente, que também são extremamente fiéis a monarca Zorayda, mas o são incondicionalmente ao cristianismo, o que já demonstra uma dupla mensagem moralizadora ao público que assistia a sua história: a fidelidade a monarquia deveria ser exercitada e a fidelidade ao cristianismo também, em um grau ainda maior. Bernarda é apresentada como a mulher cristã virtuosa sim, mas mais fraca que o homem frente às adversidades e por isso mais suscetível a perder a fé. Na primeira cena em que aparecem, nos jardins do palácio, a espanhola lamenta a condição de ambos enquanto escravizados, e diz não ter mais esperanças de sair dessa situação.

É Eugenio quem a consola, defendendo que ambos devem se conformar com a sua situação, pois ela seria fruto dos desígnios divinos, que a tudo influenciam. Portanto, mesmo na infelicidade em que se encontravam, deveriam resignar-se e manter a fé, pois os planos divinos para eles eram esses. Essa mensagem é perfeitamente comparável à situação de grande parte do público que assistiu a peça: em sua maioria pobres, provenientes da grande massa popular, de acordo com o que Eugenio defendia, deveriam manter a fé e resignar-se a sua condição estamental enquanto classes sociais menos favorecidas. Essa moral defendida nessas passagens de Eugenio, é equivalente ao que desejava a elite monárquico-absolutista do período: a manutenção da ordem social intacta.

Na quinta e última cena do primeiro ato, quando o cristão já está preso nas masmorras, profere um grande solilóquio com esse mesmo discurso, da necessidade de resignar-se a sua condição, agora não mais apenas escravizado, mas também incriminado e prestes a ser executado. Mesmo injustiçado ele procura conformar-se com sua situação, animando-se com a certeza de que após a morte seria recompensado com a vida eterna. Mesmo quando Muzaf quer consolá-lo, após informar-lhe da sentença, Eugenio afirma que “somente na piedade do Céu espero consolo” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 12). Ora, a

moralização procura convencer o público a aceitar as injustiças e a situação de desigualdade em que vivia, pois no pós vida seriam recompensados por isso.

Quando Bernarda também é presa junto dele, Eugenio eleva essa moral de resignação ao mais alto nível da peça, solicitando da esposa mesma constância que a sua, consolando-a que a morte de ambos seria um martírio honroso e sugerindo que “(...) ofereçamos nossa vida em sacrifício a Deus” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 19). Esses valores representados diante e para o público da peça, além de vincularem-se ao tema imediato da fé, também fazem alusão ao sacrifício individual pela monarquia e a sociedade que ela representa. Bernarda, ao querer morrer com o marido, mesmo não tendo sido condenada, demonstra os valores de fidelidade incondicional que esperam-se da mulher cristã. E em seu solilóquio na prisão, quando fica sozinha e pensa em suicidar-se, logo recobra a razão e percebe que nessa ação não há virtude.

Quando na última cena do segundo ato Zorayda suspende a execução de Eugenio, salvando-lhe a vida e ordena que os cristãos contem sua história de origem, o valoroso espanhol, na fala de maior extensão da peça, demonstra que apesar de escravizados em Tunes, sua origem na Espanha é nobre. Esse elemento, segundo nossa leitura, não é gratuito: o casal cristão de extrema virtude apresentado diante de um público massivamente plebeu, sem fidalguia de sangue, é nobre; o que busca aproximar a virtude cristã a condição da nobreza, e portanto tornar os nobres espanhóis contemporâneos ao público da peça, mais virtuosos aos olhos do povo, e influenciar a obediência devida a essa classe social superior.

Não bastasse a constante construção de uma imagem virtuosa a Bernarda, e principalmente a Eugenio, Villaverde constrói no terceiro ato, uma cena que busca tornar ainda mais virtuosa a figura do escravo, e representar esses valores em primeiro plano diante do público durante mais um período de tempo. É Eugenio quem impede Aliatár de assassinar Muley, e quando o capitão da guarda oferece a liberdade ao espanhol e sua esposa, o retorno a Espanha e uma série de riquezas, caso ele permitisse que o Príncipe fosse assassinado, o cristão resiste à tentação, envergonha-se só por ouvir a oferta e profere que prefere morrer e sofrer nas mãos de Aliatár, do que salvar sua vida através de meios tão vis.

Esse exercício de exímia virtude, que Eugenio demonstra ao preferir preservá-la a qualquer custo, mesmo que isso signifique seu sofrimento e morte, são testemunhados por Zorayda e Hacén, ocultos da cena, e por toda a massa que assiste a representação, que é dirigida a espelhar-se no exemplo do escravizado e procurar exercitar essas virtudes da prudência, da honra e da resignação acima de tudo, mantendo-se sempre fiel à monarquia vigente e aos valores do cristianismo. Ao ter sua inocência provada por esse fato perante Zorayda, os cristãos rendem graças aos Céus por terem movido os acontecimentos a esse

desfecho, e colocam-se prontamente na defesa da Rainha, e leia-se da monarquia legítima, quando da tentativa dos rebeldes invadirem o palácio e proclamarem Fatimán o novo Rei.

Ao final, derrotados e punidos os conspiradores, é hora de recompensar-se os virtuosos. Zorayda confere a liberdade, o retorno à Espanha e um sem número de riqueza ao casal cristão, as mesmas recompensas que Aliatár tinha oferecido anteriormente. Eugenio profere então sua última fala, resumindo os acontecimentos e o objetivo da peça: “E tendo-se demonstrado que a maldade se castiga, inclusive entre Infiéis, que isto sirva-nos de estímulo para nos mantermos todos fixos no caminho da virtude” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 37) seguido diretamente de uma fala conjunta de todos os personagens: “E que agora consigam nossos defeitos serem perdoados” (FERNÁNDEZ, 2020, p. 37).

Todos esses aspectos de moralização que segundo nossa leitura fazem-se presentes nesta e em outras peças de Villaverde, estão intrinsecamente relacionados a todas as características que discutimos no tópico anterior. Porém, agora julgamos necessário explicar brevemente, a respeito dos recursos utilizados por esse teatro moralizador barroco, para penetrar e mover as mentalidades do público; aspectos aos quais nos dedicamos no próximo tópico, principalmente a partir de seis conceitos trabalhados por José Antonio Maravall em seu já bastante citado *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica* (1975).

3.4 OS RECURSOS BARROCOS PARA OPERAR COM AS MENTALIDADES: DOS EXTREMOS DA DIFICULDADE, AOS ARTIFÍCIOS DAS NOVIDADES

Comentamos um pouco a respeito da ostentação e da opulência, características geralmente associadas ao Barroco. É fato que no senso comum e mesmo em grande parte da historiografia, essa estrutura histórica, abordada geralmente como um período da história da arte, é associada ao fantástico, ao diferente, e a elementos de suntuosidade e exagero visual; o que não deixa de ser verdade. Porém, esses aspectos não são utilizados apenas como recursos de diferenciação entre os próprios membros da elite estamental e de distanciamento das classes mais baixas, mas também são recursos de ação psicológica do dirigismo urbano e conservador para as massas do período, que buscam-se moralizar.

Essas características da exuberância por si só, não definem o que foi o Barroco, mas são centrais para a compreensão do que Maravall (1975) chama de “extremosidade”, que refere-se ao uso de extremos na obra barroca, nos mais variados campos artísticos, seja para o uso excessivo de abundâncias (o que parece ser mais percebido pela historiografia) ou mesmo para uma simplicidade extrema, como as sóbrias pinturas de Francisco de Zurbarán, que não

ostentam uma miríade de elementos. Em sua pintura *A Crucificação* de 1627 por exemplo, é perceptível o extremo através dos poucos elementos: o corpo de Cristo pregado na cruz com um fundo preto. Essas características dominam a cena e contrastam com a exuberância de detalhes a qual o Barroco geralmente é associado.

O recurso ao extremo é usado na arte barroca, e isso inclui o teatro, com o intuito de capturar o público e colocá-lo em um imediato estado de admiração e comoção, o que também significa utilizar com frequência elementos de antítese para construir contraposições extremadas, como por exemplo a figura de Dom Quixote, fidalgo sábio e culto, mas que em relação a temas de cavalaria, tornava-se um louco insanável. Na produção de Villaverde, podemos encontrar a extremosidade na figura dos herois, por exemplo: em *Zorayda*, *Rainha de Tunes*, Eugenio é extremamente virtuoso, enquanto que em *Afonso VIII em Alarcos*, a figura do monarca leva a sabedoria e a calma as últimas instâncias humanas.

O jogo da extremosidade é encontrado também na construção narrativa que causa temor, assombro e espanto, sendo considerada magnífica pelo grau que consegue alcançar. Os artistas perseguem a representação do sublime e do furor em seus personagens e ações, com o intuito de deixar o público fora de si; alheios a realidade e com isso alienados desta, “(...) a cultura barroca leva os homens a ser outros que não eles mesmos, a andar fora do rumo ordinário, e esta técnica de alienação (...) fornece a base para aplicar sobre tais sujeitos uma cultura de estranhamento, uma cultura dirigida” (MARAVALL, 2009, p. 338). Essa alienação é conceituada pelo autor como uma “suspensão”, termo utilizado na época e que assemelha-se às técnicas empregadas no gênero do suspense.

Se a extremosidade atrai as mentalidades, a suspensão deixa o público absorto no que está sendo representado diante dele, busca atraí-lo e com seu envolvimento nesse jogo artístico, dirigi-lo para a opinião que se quer inculcar. Essas ações são perceptíveis com mais facilidade no teatro, mas também existem na poesia, literatura e mesmo na pintura ou nos discursos políticos, que também são vetores do dirigismo barroco. Maravall (1975) exemplifica a suspensão na pintura, através da produção de Diego Velázquez, e suas pinceladas e borrões que parecem inacabados, convidando o público a prender-se na obra.

De certo modo, as considerações que Carrascón (1996) faz a respeito da questão da representação das identidades, de suas trocas e dos disfarces, sobretudo a partir da análise da produção teatral de Lope de Vega, também estão vinculadas à questão da suspensão. O personagem que se faz passar por outro e o suspense que desenvolve-se em torno de seu disfarce e de quando será o momento de sua descoberta pelas outras figuras da trama, deixam o público fixado na representação, pois “(...) a ênfase suspende, e a suspensão segura o vulgo

pelos cabelos” (BOIL, 1929 *apud* MARAVALL, 2009, p. 341). Atingir esse grau de suspensão, de ação psicológica sobre o público porém, requer um trabalho ferrenho por parte do artista, o que o leva a utilizar outro recurso para tal, o da dificuldade.

A dificuldade é exaltada entre os próprios artistas barrocos, e refere-se principalmente à questão do conteúdo e da linguagem. Esse elemento serve-se da obscuridade de sentidos, termos, eventos e artifícios que são desconhecidos ou de pouco conhecimento do público, para atraí-lo de forma mais eficaz, “(...) obrigando-o a esforçar-se em seu deciframento, provocando por essa via uma fixação da influência da obra sobre o leitor” (MARAVALL, 2009, p. 347). É por essa razão também, que o recurso da dificuldade é incentivado pedagogicamente, pois acredita-se que seu uso torna o aprendizado sólido, uma vez que quanto mais difícil o acesso àquele conhecimento, mais valorizado ele será quando adquirido.

Em relação ao uso da dificuldade na linguagem, percebemos que mesmo na contemporaneidade este é um elemento muito apontado aqueles que dedicam-se à leitura da literatura barroca. Heras (2019) comenta da aversão de muitas pessoas a lerem textos barrocos em virtude de sua obscuridade, e vê nessa característica uma técnica dramática utilizada pelos autores do período para prenderem o público a representação. O fato de grande parte da obra barroca ser escrita em versos, é apontada como outro fator de dificuldade, mas o professor comenta que para apreender o sentido desses versos, não se deve transformá-los em prosa, mas sim familiarizar-se com esse tipo de escrita e leitura, pois o verso tem o propósito de tornar o texto mais parecido com a ação teatral do palco.

O elemento da dificuldade, porém, não se limita apenas à literatura. Na pintura são célebres os casos das anamorfoses: deformações de objetos representados iconograficamente, que no barroco jogam principalmente com a noção da perspectiva. Talvez o exemplo mais clássico seja o da obra *Os Embaixadores*, de Hans Holbein em 1533, ainda antes do Barroco. As anamorfoses são recursos de dificuldade utilizados pelos artistas do Barroco nesse intuito geral de melhor atrair e engajar as massas a suas obras, e com isso ao dirigismo aos quais elas atuavam. Todos esses elementos são centrais na compreensão da cosmovisão barroca, uma cultura do extremo, do suspenso e da dificuldade, enfim, do deciframento.

A esses recursos de ação psicológica, também somam-se os da novidade, da invenção e do artifício, que marcam a inserção de inovações a essa sociedade barroca tão arraigada a manutenção de valores de uma ordem social do passado, mas que passava por crises e precisava sofrer certas restaurações. Porém “(...) sua restauração tinha de ser feita combinando as sobrevivências com novos elementos” (MARAVALL, 2009, p. 227), de modo que as novidades eram logo capturadas pela elite com o intuito de manter os estamentos

intactos, e utilizadas com muita recorrência. Novidades artísticas sobretudo, tecnológicas, científicas, elementos enfim, que pudessem servir muito mais para manter ocupada a massa popular do que servir a ela, como instrumentos de mudança social.

Em virtude disso, novidades nos campos da política e da religião, elementos mais sensíveis e necessários de serem conservados por essa elite, para que seus privilégios fossem mantidos, eram atacadas e perseguidas com vigor fulminante. Essas novidades que eram representadas a massa urbana, também serviam ao objetivo de fazê-la pensar ter gosto próprio, o que tornava sua adesão muito mais fiel e apaixonada a determinadas posições e condutas, sempre arquitetadas pelo aparato de controle social. Esse apreço popular pelas novidades é compreensível, tendo em vista o contexto de crises sociais do período, que por castigarem fortemente as massas, davam a esperança de que as mudanças trouxessem consigo a melhora da situação cotidiana.

Esse clima do novo traz consigo, porém, um sentimento geral de ansiedade, em virtude da irrupção das trocas e das novidades no mundo, e a não raros casos de pessimismo e de perigo que elas poderiam representar a sociedade. A novidade ainda, não se resume apenas a descobertas, mas também a representação de coisas novas no cotidiano social daqueles indivíduos, como “o estranho, o extraordinário e o que excede o normal são manifestações da novidade” (MARAVALL, 2009, p. 358). Ou seja, a temática do exótico, como a que Villaverde traz no espaço africano de Tunes, de religião islâmica, com elementos avessos à cultura espanhola, também configura-se como um recurso de novidade no teatro.

Esse interesse pela novidade, o exótico, o extravagante, traduz-se também em uma ânsia geral em apreciar cada vez mais as invenções, fossem elas as científicas ou mesmo as representações cada vez mais sublimes nos palcos, graças ao desenvolvimento da maquinaria de palco e seus intrincados mecanismos e técnicas. Aliás, esta é uma crítica de Maravall (1975) aos inventores espanhóis, considerados por ele presos aos caprichos da elite monárquico-absolutista e seus projetos, e em virtude disso dispondo de pouco tempo, espaço e energia para criarem outras inovações tecnológicas, que poderiam ter tido utilidades sociais mais amplas e voltadas também as classes sociais mais baixas.

A presença desses recursos de ação psicológica no teatro do período, servem para torná-lo um vetor de moralização e de dirigismo social ainda mais eficiente. Enquanto assistem a uma representação, a massa popular de espectadores está uniformemente distribuída pelo espaço teatral, e de certa maneira nesse momento constituem-se como um único estamento social, compartilhando os mesmos valores representados no palco do teatro. Porém quando o espetáculo termina e todos saem dali, estão ainda mais seguros e cientes de

suas posições sociais e deveres diferenciados no corpo social, atribuições fundamentais para a manutenção da ordem social vigente e consequentemente dos privilégios gozados pela elite.

Artifícios como as técnicas de iluminação, a sonoplastia de produção de efeitos sonoros que contribuíam ao contexto das cenas, e da verticalização do palco para melhor representação de cenários divinos ou infernais, por exemplo, são todos recursos que objetivam tornar a representação teatral ainda mais realista e capaz de prender o público aos valores que demonstravam-se em cena. O desenvolvimento de todos esses recursos cênicos e muitos outros voltados às festas da realeza, são considerados por Maravall (1975) um dos fatores pelo não desenvolvimento industrial na Espanha no período, pois uma vez que essas forças eram captadas pela nobreza e utilizadas para essa finalidade, o restante da sociedade espanhola não conseguia desenvolver-se.

Exemplo disso pode ser percebido na construção de um imponente edifício no centro da capital em 1637, para os festejos públicos de eleição do Rei dos Romanos. Enquanto que moviam-se mundos e fundos de madeira para o centro de Madrid, a Marinha espanhola enfrentava a carestia desses recursos, colocando em risco a defesa marítima e todas as demais funções desempenhadas por esse braço importante da monarquia. Os festejos barrocos, fossem eles populares ou de elite, envolviam em certo grau todos esses recursos de ação psicológica e serviam não apenas para atrair o público, mas também para distraí-lo dos contextos de crise pelos quais a sociedade espanhola passou nesses dois séculos.

Todas as crises, características e aspectos de moralização identificados em *Zorayda*, *Reyna de Tunez* e os recursos de ação psicológica do Barroco sobre as mentalidades, demonstram que “eis aí como a sociedade do século XVII, mordendo-se o rabo, revela-nos a razão de sua própria crise: um processo de modernização, contraditoriamente montado para preservar as estruturas herdadas” (MARAVALL, 2009, p. 405). Tudo isso de certa forma resume, explica e auxilia-nos na análise do teatro moralizador perceptível na obra de José Villaverde Fernández, que produz teatro no século XVIII, e faz até nossa contemporaneidade um longo trajeto, o qual dedicamo-nos a discorrer em nosso terceiro capítulo.

4. “O TECELÃO DOS TEMPOS”: A VIAGEM DE JOSÉ VILLAYERDE FERNÁNDEZ AO SÉCULO XXI E SEU BIOGRAFEMA DE UM SAPATO SÓ

Apresentada nossa fonte e nosso personagem José Villaverde Fernández, e discutidos os elementos barrocos espanhóis da moralização que aparecem em *Zorayda, Rainha de Tunes*, nesse terceiro, breve e último capítulo da pesquisa, nossa intenção é apresentar essa longa viagem do dramaturgo do século XVIII ao século XXI e o que pretendemos fazer com ela, depois de findada essa etapa do trabalho de conclusão do Curso de História. Para isso, no primeiro tópico, dedicamo-nos a uma breve discussão sobre a constituição do cânone teatral espanhol e da exclusão de Villaverde deste, ao longo do século XIX, passando por todo o século XX e chegando até à nossa contemporaneidade. No segundo e também último tópico deste capítulo, realizamos uma apresentação do processo de tradução livre e de outros resultados de nossa pesquisa, à luz de perspectivas da história pública.

4.1 O BASTARDO DA ESPANHA: A CONSTITUIÇÃO DO CÂNONE TEATRAL ESPANHOL E A MARGINALIZAÇÃO DE JOSÉ VILLAYERDE FERNÁNDEZ

No tópico 2.4, mencionamos que uma das peças de Villaverde é intitulada *O Bastardo da Suécia*, na qual Adolfo é o protagonista que dá nome à peça, e apesar de ser filho do rei Carlos, é preterido por ele em virtude de determinados acontecimentos, que o levaram a ser marginalizado do reino sueco. Fazendo um paralelo entre ele e Villaverde, personagem e autor, obra e criador, percebemos que o dramaturgo também pode receber a alcunha de “bastardo”, mesmo sendo filho legítimo da Espanha, pois assim como Adolfo, também é marginalizado do cânone teatral espanhol e da historiografia teatral que consolidou-se desde finais do século XIX.

Esse cânone teatral nacional, assim como todos os cânones teatrais e literários existentes, é inventado em determinado período e por determinadas razões, e neste tópico buscamos desenvolver uma breve discussão a respeito do caso do teatro espanhol. Não é incomum, que quando se fala da dramaturgia da Espanha, associamo-la imediatamente a dramaturgos como Félix Lope de Vega e Pedro Calderón de la Barca, durante o “Século de Ouro”, ou Leandro Fernández de Moratín, para citar um contemporâneo de Villaverde. Esses nomes (ou sobrenomes) consolidados como “clássicos”, compõem o suprasumo do cânone, e são lidos, estudados, pesquisados e debatidos com vigor nos espaços acadêmicos.

A professora de Literatura espanhola da Universidade de Valência, Evangelina Rodríguez Cuadros, comenta-nos sobre a leitura desses autores e de suas produções, que

“(...) los clásicos que trasmitamos debe crear el *hipertexto* de un espacio, del mapa de su ocupación por unos personajes, de la traza de unos decorados y establecer el cómo, cuándo y dónde se dice lo que se dice para que lo que se diga sea acción” (CUADROS, 2010, p. 274). Ou seja, apesar de sua extrema importância enquanto obras que agregam características essenciais de determinado período histórico, artístico e literário, não se deve ficar limitado a esse cânone, e dar atenção também às margens. Mas para compreender essas categorias do cânone, e também o que fica fora dele, faz-se necessário que tenhamos um panorama histórico a respeito de sua constituição.

A hegemonia política da Espanha durante os séculos XVI e XVII foi perceptível em toda a Europa, principalmente devido à exploração de suas recentes colônias na América e a União Ibérica com Portugal, que permitiram aos espanhóis o fortalecimento de seu Império. Através disso, o teatro espanhol influenciou a dramaturgia europeia, principalmente em outros espaços governados pela dinastia Habsburgo, que reinava na Espanha durante esses dois séculos e detinha um amplo domínio político por todo o continente; além de reflexos do teatro espanhol do século de ouro também na Itália, na França e na Inglaterra, como demonstra-nos Cuadros (2010).

Apesar disso, durante esses séculos a cultura teatral europeia negou essa influência, quando muito reconhecendo o valor de obras do topo do cânone espanhol, como as de Lope de Vega e de Calderón de la Barca, considerando-as raros proveitos em meio a um teatro de baixa qualidade. Mesmo ao longo do século XX e o desenvolvimento das disciplinas acadêmicas, a memória teatral da Europa não reconhecia a expressividade do teatro do século de ouro espanhol, no que pode-se notar nas palavras de John Allen: “O povo espanhol, em geral, não se distinguiu por suas contribuições ao drama europeu”²⁹ (ALLEN, 1983 *apud* CUADROS, 2010, p. 267, tradução nossa), ou ainda nas escassas páginas que Margot Berthold dedica ao barroco espanhol em seu *História Mundial do Teatro* (1972).

Esses estudos, a nível mundial, não davam muita importância ao teatro espanhol do século de ouro, ao contrário do que faziam com o teatro de Shakespeare na Inglaterra ou o de Molière na França, por exemplo, aos quais sempre dedicaram-se várias edições de suas peças, pesquisas acadêmicas e toda uma miríade na cultura popular da qual Shakespeare ainda hoje desfruta. Apenas nas últimas décadas é que a historiografia teatral europeia e mundial vem reconhecendo a importância da dramaturgia espanhola, incluindo a do século de ouro; isso

²⁹ No original: “The Spanish people have not on the whole been distinguished for their contributions to European drama”. A History of the theatre in Europe, Londres: Heinemann, 1983, p. 140.

também, graças ao interesse crescente dos próprios acadêmicos nacionais nesse campo, dos quais Cuadros (2010) considera José Antonio Maravall um pioneiro.

Historicamente, as razões para esse distanciamento entre a dramaturgia espanhola e europeia, sempre justificaram-se pela dificuldade na compreensão e tradução das peças do século de ouro, em virtude de serem carregadas de anfibologias e polimetrias, características que o Professor de Letras Miguel Ángel Zamorano Heras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro também dedica-se a investigar em seu capítulo *Teatro barroco: polimetria, atos de fala e tradução*. Se para os tradutores estrangeiros dos séculos XVI e XVII, que às vezes assistiam as representações das peças espanholas, era difícil traduzi-las com a mesma noção de sentido que viam representadas no palco, para o leitor do século XXI, ao ler o texto teatral e precisar imaginar a ação, os tons de voz, os gestos e ações, a construção de sentido e a compreensão desses atos de fala e da polimetria torna-se ainda mais complicada.

No que diz respeito às anfibologias, Heras (2019), que também é formado em teatro, postula que o recurso a essas ambiguidades de ideias e/ou ações nas falas e/ou ações de um mesmo personagem, são utilizadas para prender e satisfazer o público. Tudo isso que já tem seu teor de dificuldade, torna-se ainda mais complexo quando se tem acesso apenas ao texto físico, e não mais a representação; é por isso que “O texto teatral parece ser neurótico por natureza, pois se pudesse expressar seu desejo, negaria seu estado para ser outra coisa e abandonar o espaço bidimensional da página” (HERAS, 2019, p. 40). Portanto, o recurso da polimetria e da anfibologia no teatro do século de ouro, foi um dos motivos dessa marginalização do teatro espanhol dentro do cânone europeu.

Contracorrente a esse pensamento, Cuadros (2010) comenta da valorização que Walter Benjamin faz a esses procedimentos verbais do teatro do século de ouro em seu *Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), ao considerar essa linguagem bem empregada. Ainda mais, a presença de temáticas nacionais, entendidas de todo apenas pelos próprios espanhóis contemporâneos as peças, foi outro elemento central no afastamento entre o cânone europeu e o espanhol. Principalmente para a historiografia teatral britânica, os personagens dos máximos dramaturgos do século de ouro, como Calderón e Lope de Vega, “(...) no son más que la representación moral de un código preestablecido de valores o antivalores, incapaces de evolución psicológica (...)” (CUADROS, 2010, p. 251), ao contrário do que se atribuía aos personagens shakespearianos, todos complexos e profundos.

Associada a essa representação de temas nacionais, há também a crítica de que não havia transcendência nos personagens do teatro do século de ouro, pois apesar de representarem tipos humanos de outros locais e/ou épocas, eles eram escritos e se

comportavam como espanhóis do século XVII. Tudo isso imprime um posicionamento na historiografia teatral europeia, de que o teatro do século de ouro nada mais era do que um “vasto panegírico em louvor da Espanha e do modo de vida espanhol, (...) nada é aprofundado jamais (...)”³⁰ (BRENAN, 1953 *apud* CUADROS, 2010, p. 252, tradução nossa). Essa crítica obsessiva nas temáticas nacionais, irá performar na nascente historiografia teatral espanhola, uma configuração do cânone como fundamental na criação de um caráter nacional espanhol, um nacionalismo que se solidifica no século XIX.

Essas principais temáticas, a defesa máxima da honra, da fé e da dinastia vigente, as quais atribuímos à noção de moralização, são reflexos de uma monarquia onde o absolutismo monárquico está intrinsecamente relacionado com o catolicismo, o que percebe-se na forte presença da inquisição na Espanha, relação não tão íntima na França e na Inglaterra por exemplo, onde o teatro torna-se mais reflexivo sobre a vida humana, ao contrário do teatro imaginativo espanhol. Em virtude disso e das críticas que recebe do restante da Europa, há uma supervalorização espanhola de seu teatro, transformando-o nesse mito de construção do nacionalismo espanhol.

Essa construção historiográfica do século XIX a respeito do nacionalismo espanhol, é influenciada sobretudo por dois fatores: o romantismo alemão revaloriza o teatro do século de ouro espanhol e seu caráter imaginativo e cavalheiresco, exemplo disso vimos no comentário de Walter Benjamin anteriormente, a respeito de sua linguagem. O segundo fator provém do próprio romantismo espanhol, que desenvolve-se em meio ao contexto de derrubada do absolutismo e da evocação de um nacionalismo espanhol na guerra civil espanhola contra José Bonaparte e os franceses, em período contemporâneo a Villaverde, e em campanhas militares nas quais já comentamos que acreditamos que o dramaturgo tenha participado.

A historiografia teatral espanhola aproveita a segregação do teatro nacional dentro do cânone europeu, para transformá-lo em artefato cultural e usá-lo como característica basilar do nacionalismo espanhol. Os mesmos estudiosos que nas décadas anteriores à Revolução Francesa defendem o teatro do século de ouro espanhol das críticas europeias, que mencionamos, durante a Guerra Peninsular clamam pela união dos espanhóis contra a ocupação bonapartista. O cânone teatral se solidifica na Espanha, mas na medida que é inventado, com a presença de obras e autores que o incorporam, também marginaliza e exclui

³⁰ No original: “Vast panegyric in praise of Spain and the Spanish way of life, (...) nothing is ever gone into deeply (...)”. The literature of the Spanish People from Roman times to the present day, Cambridge: Cambridge University Press, 1953, p. 208.

outras produções e dramaturgos, e isso é perceptível na análise dos compêndios e manuais de teatro da segunda metade do século XIX.

Podemos dizer com segurança que Villaverde foi marginalizado no século XVIII, em vida, em atividade, quando publica e representa suas peças; marginalizado nacionalmente, pois apesar de encenar e publicar teatro nesse período, que se imprime em diferentes espaços da Espanha, como abordamos no capítulo um, pelo que nossa análises apontaram, seu nome não figura mais que uma única vez na imprensa, não é mencionado em nenhum periódico literário especializado, nem em qualquer registro da corte ou mesmo da elite salmantina dos que tivemos acesso. Falece em 1825, e em 1844 quando surge o primeiro *Manual de Literatura* espanhola por obra de Antonio Gil de Zárate, um dramaturgo romântico, Villaverde não é mencionado nele. Logo depois, se publica a *Historia de la literatura y el arte dramático en España* (1845-46) do alemão Adolf Friedrich Von Schack, e nosso dramaturgo novamente não aparece.

Temos essas informações pois tivemos acesso a esses compêndios através do Internet Archive, e nos debruçamos com entusiasmo sobre eles em busca de nosso misterioso personagem. Cuadros (2010) é quem faz um apanhado dos primeiros e principais compêndios que definem o cânone espanhol, e a cada um deles percebe-se a ausência de Villaverde, demonstrando que o dramaturgo foi marginalizado também ao longo de todo o século XIX. No *History of Spanish Literature* (1849) do estadunidense George Ticknor, mencionado como “(...) probablemente el compendio más amplio y riguroso que se había hecho hasta entonces.” (CUADROS, 2010, p. 260) novamente há a inexistência do sapateiro.

Ainda, nos compêndios *Historia crítica de la literatura española* (1861) de José Amador de los Ríos e *Historia de la literatura española* (1901) do escocês James Fitzmaurice-Kelly, mencionam-se dramaturgos e obras, mas nada sequer da existência de José Villaverde Fernández. É apenas no compêndio *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (1863), obra póstuma do autor Bartolomé José Gallardo ao qual já nos referimos, não mencionado pelo apegado histórico de Cuadros (2010), e portanto secundário dentro do cânone dos compêndios, que há a inserção do soldado na lista de dramaturgos. Porém, cabe destacar e dar atenção ao título e conteúdo desse compêndio, dedicado a mapear livros raros e curiosos da cultura literária espanhola, ao que Gallardo se dedicou.

É ali o único lugar onde Villaverde é mencionado, com sua obra recebendo o rótulo de rara e curiosa, tendo sua produção considerada de pouca circulação nacional, apesar do mapeamento e da afirmação contrária que demonstramos no primeiro capítulo e continuamos a sustentar. Tudo isso demonstra o caráter marginal da produção de Villaverde dentro do

cânone espanhol. O cânone inventado e a história do teatro nacional que é contada a partir dele, marcada pela temática, como dito no próprio século XIX, de “los sentimientos nacionales que, como sabemos, eran el religioso, el monárquico y el del honor, llevados a su mayor extremo”³¹ (FILLLOL, 1872 *apud* CUADROS, 2010, p. 261, tradução nossa), ainda assim alija o sapateiro das classes populares de ser sequer mencionado, mesmo tendo ele feito teatro marcado por essas mesmas características, como defendemos ao longo deste capítulo.

De maneira semelhante a essa marginalização que percebemos em relação a produção do personagem ao qual investigamos, a Professora do Departamento de Filologia da Universidade de Burgos, María Luisa Lobato, analisa em relação ao teatro breve do século de ouro, isto é, loas, entremeses, mojigangas, jácaras, bailes dramatizados e a festa teatral como um todo³². Em sua análise, a historiografia teatral não deu a devida atenção a esses gêneros não canônicos, que muitas vezes dialogam com textos dramáticos de gêneros consolidados academicamente como a tragédia, a comédia e o drama. Segundo ela:

(...) longa foi a ausência do teatro breve nas páginas e histórias literárias destinadas ao teatro, circunstância que contrasta com o quão era esperado e querido em sua época dentro do espetáculo, e o reconhecimento que alcançou já nos finais do Século de Ouro, e que se manifesta nas coleções de peças breves que o transmitiram à posteridade, principalmente a partir de 1640³³. (LOBATO, 2012, p. 154, tradução nossa).

Apesar de serem obras dramáticas marcadamente presentes, e como a autora aponta, muito apreciadas nas festas teatrais dos séculos XVI e XVII principalmente, o cânone e a historiografia teatral apenas recentemente estão dando atenção ao estudo desses gêneros breves. Lobato (2012) menciona o Colóquio *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, realizado em 1982 no Conselho Superior de Investigações Científicas da Espanha como o marco da virada acadêmica em atenção aos gêneros não canônicos; paralelo que podemos fazer em relação aos estudos acadêmicos a obras e dramaturgos não canônicos: marginalizado da cultura erudita do século XVIII, Villaverde é alijado de menção nos compêndios que

³¹ Original: José Vicente Fillol, Curso de Literatura General y principalmente española con sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción pública el 1 de agosto de 1846, Valencia: José Doménech, 1872 (3a ed.), p. 483.

³² Como abordado no capítulo um, as loas e entremeses são pequenas peças marcadas por personagens das classes populares e por seu tom satírico. As mojigangas eram pequenos textos, os quais conhecemos por “farsas”, marcados por personagens extravagantes e cômicos; e as jácaras referem-se a canções entoadas entre um ato e outro de uma peça dramática maior, como um drama por exemplo.

³³ No original: “(...) larga fue la ausencia de este teatro breve de las páginas de manuales e historias de la literatura destinadas al teatro, circunstancia que contrasta con lo esperado y querido que fue en su época dentro del espectáculo, y el reconocimiento que alcanzó ya en el Siglo de Oro y que se manifiesta en las colecciones de piezas breves que lo transmitieron a la posteridad, a partir principalmente de 1640”.

definem o cânone no século XIX, e por consequência não merece atenção acadêmica ao longo do século XX.

Reflexo disso que afirmamos em relação ao século passado, é perceptível no mapeamento de catálogos dramatúrgicos que Lobato (2012) realiza, e nos quais pesquisamos. Esses catálogos são basicamente os compêndios do século XX, compostos a luz das novas concepções da historiografia teatral, com influências também da Escola dos Annales, e são muito úteis aos pesquisadores contemporâneos dedicados ao teatro espanhol. No *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*³⁴ (1860, edição atualizada de 1968) do biógrafo Cayetano de la Barrera y Leirado; também na primeira edição do *Catálogo de piezas teatrales que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*³⁵ (1934) de Antonio Paz y Melia, e na terceira edição³⁶ (1989) de Manuel Mariana, não há nenhuma menção a José Villaverde Fernández.

Ainda no catálogo de *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*³⁷ (1977) reunido por María Palmer também é inexistente qualquer informação sobre o dramaturgo e as peças as quais investigamos. Apenas no *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*³⁸, do Ministério de Cultura e Esporte do Governo da Espanha é que Villaverde aparece, tendo atribuído a ele os exemplares sete e oito da peça “Zorayda, Reyna de Túnez”, comentados no primeiro capítulo, além de dois exemplares diferentes da peça “O Bastardo da Suécia”, o que demonstra que mesmo neste catálogo não há a presença de todos os exemplares de suas peças.

Muitos podem dizer que essa ausência da obra de Villaverde nos compêndios e catálogos dos séculos XIX e XX, que abarcam dentro de si todo o cânone teatral espanhol, é reflexo da baixa qualidade de sua produção. Gosto artístico não é ponto de investigação de nossa pesquisa historiográfica, então rebatemos essa afirmação com o seguinte exercício mental: da mesma forma que a leitura do texto teatral impresso não significa uma compreensão e apreciação da peça como ela foi representada no passado, também a ausência

³⁴ BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Gredos, 1968 (edición facsímil).

³⁵ PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Blass, S.A. Tipográfica. 1934 [2ª ed.].

³⁶ MARIANA, Manuel Sánchez, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989, vol. 3 [Suplemento e índices].

³⁷ PALMER, María del Carmen Simón, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977.

³⁸ Que pode ser acessado pelo link: <http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>

a qualquer menção de Villaverde nesse cânone espanhol não significa que sua obra foi de pouca expressividade cultural.

Nossa leitura é a de que Villaverde escreveu teatro marcado pelo contexto de sua época, um período marcadamente de crise, como veremos a seguir, mas um teatro voltado às classes populares, e que como não circulou nos espaços culturais eruditos, foi marginalizado e “esquecido” pelo cânone espanhol. Mas isso não deve impedir que sua obra seja investigada, já que os estudos sobre o teatro constituem-se cada vez como “Una producción tan pletórica que, en ningún caso, puede dejar de contemplar a dramaturgos torpemente considerados secundarios.” (CUADROS, 2010, p. 275). Se Villaverde foi marginalizado nos séculos XVIII, XIX e XX, e no século XXI, quase duzentos anos depois de sua morte, finalmente entra na academia, não a acessa pelas portas de entrada das históricas universidades espanholas.

Não é pelas imponentes portas de estilo plateresco da Universidade de Salamanca, que ali já estavam na época em que Villaverde viveu na cidade, que ele entra para o meio acadêmico, mas sim pela modesta entrada da Universidade Federal da Fronteira Sul, uma universidade extremamente jovem, periférica, de um país que nem era o seu, e também periférico dentro da cultura acadêmica mundial. É através de uma pesquisa histórica, e não teatral que sua produção torna-se objeto de estudo, é redescoberto, ressignificado, tudo isso em um espaço acadêmico resultado das lutas de movimentos sociais formados por marginalizados da história, por trabalhadores como ele, que ousaram sonhar.

4.2 O QUE FAZER COM A PESQUISA HISTÓRICA?: TRAJETÓRIAS E UM BREVE EXERCÍCIO EM HISTÓRIA PÚBLICA

Grande parte do trabalho que desenvolvemos em relação a esse tópico, é fruto dos estudos e incentivos proporcionados pela disciplina optativa de Introdução à História Pública, que tivemos a oportunidade de cursar durante a Graduação em História. Principalmente a partir dela, percebemos a necessidade de não apenas pesquisar, escrever e submeter a pesquisa a avaliação de nossos pares, mas também, de algum modo, levá-la até o grande público. Isso, somado as marcas que Albuquerque Júnior (2019) imprimiu em nosso fazer historiográfico, leva-nos a discorrer neste tópico, de modo mais “livre” a respeito do processo de tradução da fonte, de nossa proposta de leitura dramática e do trabalho realizado com o verbete de José Villaverde Fernández na Wikipédia, enciclopédia virtual.

A partir de agora, desnudando-me da pesada armadura acadêmica de historiador em formação, e dos padrões de redação atrelados a essa condição, visto o figurino do ator teatral, do discente que passa a escrever em primeira pessoa e relata sua experiência pessoal de contato com a fonte. Em setembro de 2019, durante a CCR de História Moderna I, havia a necessidade de fazer um trabalho utilizando alguma fonte do período moderno, e passei a procurar algo que pudesse servir a isso. Foi quando me deparei com a peça *O Ferreiro de Cidade Real*; não consegui lê-la naquele momento, (pois a instituição vivia uma ocupação em virtude da intervenção de um reitor não eleito, mas mesmo assim empossado), mas por achá-la curiosa, salvei uma cópia do arquivo digital.

Meses depois, em março de 2020, quando as atividades da universidade foram presencialmente interrompidas, em virtude do início da pandemia de Covid-19, isolado, dediquei-me a ler essa e as demais peças de Villaverde e encantei-me. Na mesma medida que lia, também já comecei a traduzir *Zorayda, Reyna de Tunez*, não sei exatamente porque, há coisas que nos tocam e não sabemos explicar, mas creio que principalmente pelo choque que tive com a trama da peça e as visíveis marcas de moralização que eram perceptíveis com a leitura da história. Mais especificamente, a tradução da peça foi realizada de 11 de março a 14 de setembro de 2020, através dos conhecimentos prévios que tenho no idioma espanhol e da ajuda de dicionários online.

Em 26 de outubro do mesmo ano, quando as aulas da graduação haviam retornado de forma remota no mês anterior, realizei uma primeira orientação com o Professor Délcio Marquetti, docente das disciplinas de História Moderna, entusiasta do teatro e das artes, além de um grande amigo. A partir de então, procurei realizar leituras a respeito do tema, e a investigar os rastros em busca de maiores informações do dramaturgo. Em janeiro de 2021, também realizei um ensaio exploratório a respeito da fonte, trabalho para as disciplinas de História Moderna II e Teoria e Metodologia da História III.

No primeiro semestre daquele ano, transformei o ensaio em um artigo a respeito da peça, e submeti-o a Revista Cadernos de Clio, vinculada ao PET-História da UFPR, que estava no momento com um dossiê de temática livre aberto, voltado a discentes da graduação em História. Na avaliação de dois pareceristas, o artigo teve um aceite e uma recusa, e ao olhar de um terceiro avaliador, foi aceito para publicação, com a condição de realizarem-se as correções solicitadas. Quando tomei conhecimento dos pareceres, percebi o quão rasas eram minhas considerações sobre a temática, e das possibilidades de amadurecimento que tinha diante de mim, decidindo dessa maneira por suspender a tentativa de submissão e dedicando-me às considerações dos pareceristas.

Inclusive, foi um deles que sugeriu a leitura da obra de José Antonio Maravall, até então desconhecida por mim e por meu orientador. No ano de 2021, cursei a CCR optativa de “Estudos de Teatro em História” e no semestre posterior a CCR optativa dedicada a elaboração do projeto de TCC; em fevereiro de 2022 iniciei a redação da pesquisa, em abril ela foi qualificada como pré-requisito a conclusão da disciplina de TCC I e agora em agosto de 2022 caminho ao término da sua redação. Nessa trajetória de mais de dois anos de contato com o tema, foram muitas as leituras, os problemas e também os momentos eufóricos quando encontrava novas informações a respeito de Villaverde. Virtualmente, importunei jornalistas, professores, arquivistas e estudantes espanhóis em busca de auxílio em minha investigação, para além do aluguel que fiz dos ouvidos e da atenção do Professor Délcio, de familiares e amigos em relação ao dramaturgo e sua obra.

A tradução atual que tenho da peça é a que realizei em 2020, embora hoje perceba que teria feito escolhas diferentes em determinados pontos, e que a tradução livre tem muito a ser melhorada. Na época, preocupei-me com a preservação do sentido original dos termos, sem adaptá-los à contemporaneidade, apenas traduzi-los do espanhol ao português, o que pode ter deixado a leitura do texto traduzido mais “travado” e enfadonho. Ao longo desses mais de dois anos, a tradução foi lida por três pessoas, que deram suas opiniões em relação a história e a experiência de leitura, sobre as quais refleti e creio que todas tenham deixado marcas profundas nas concepções e posicionamentos que tomei ao longo da redação deste trabalho.

Em relação a leitura dramática pretendida e descrita em nossos objetivos, a mesma foi sugerida ao grupo *Leituras Dramáticas*, coordenado pelo Professor Délcio Marquetti no curso de História da UFFS/Chapecó, em reunião realizada em maio de 2022. A peça foi apreciada pelos discentes membros do grupo, do qual também faço parte, junto a outras sete peças teatrais, e após análise e seleção, optou-se de modo geral pela peça *Fábrica de Chocolate*, do dramaturgo brasileiro Mário Prata para a realização do projeto durante o ano de 2022. Dessa forma, por mais que não tenha sido possível a realização de uma leitura dramática de *Zorayda*, *Rainha de Tunes* por ora, voltarei a sugeri-la futuramente, neste e em outros espaços dedicados a dramatização experimental.

Procurando tornar mais acessível e conferir maior visibilidade a José Villaverde Fernández, o personagem que talvez tenha roubado o espaço de sua peça teatral enquanto foco de minha pesquisa, ao longo da própria realização dela; propus-me a editar e realizar uma permanente curadoria no verbete de José Villaverde Fernández na Wikipédia, a enciclopédia virtual possivelmente mais acessada do planeta. Apesar do descrédito acadêmico da plataforma, fundamentado com certa razão no fato de que qualquer pessoa

pode editar os verbetes da enciclopédia, o que abre margem para todo tipo de vandalismo, sei que ela é a ferramenta que fornece informações mais rápidas e também a mais acessada pelas pessoas em relação a qualquer termo que se queira saber mais.

Desta forma, se este trabalho de conclusão de curso provavelmente esteja fadado a tornar-se um monólito dentro dos padrões acadêmicos, e ser esquecido nos porões do repositório digital da universidade, acessado rarissimamente apenas por pesquisadores; a intenção com o verbete na Wikipédia³⁹ é arrancar um pequeno fragmento deste monumento, um vestígio da pesquisa, que possa ser lançado ao público, ainda que seja para tornar-se uma pedra chutada para lá e para cá por seus sapatos. Até mesmo porque já durante a pesquisa e sua redação, pude perceber o isolamento do tema em meio a outras pesquisas, que em sua maioria investigam aspectos da história regional, o que não é um problema, longe disso, mas desanima, ao perceber que eu era o único falando de Teatro e de História Moderna.

Minha intenção com o tema é não sossegar, e ficar cada vez mais incomodado com a necessidade de fazermos História Pública, de pensarmos nossas pesquisas também na perspectiva do ensino de história, e de tornar cada vez mais público José Villaverde Fernández e suas peças teatrais, não sei exatamente o porque, mas sinto essa necessidade e talvez ao longo desse percurso eu descubra a razão. Uma pequeníssima ação de tudo isso, foi a apresentação da comunicação oral intitulada “Entre línguas e fronteiras, história e teatro: a peça *Zorayda, Reyna de Tunez*, de José Villaverde Fernández (Século XVIII)” durante a X Semana Acadêmica do Curso de Letras aqui do campus da UFFS/Chapecó, no mês de agosto de 2022, procurando auxílio com a pesquisa, sobretudo no campo da tradução.

Em meio a tudo isso, a essa nuvem de ideias, projetos, frustrações, ânimos, cansaços e incentivos que cercam essa exaustiva e final trajetória da pesquisa e da redação do texto para o trabalho de conclusão de curso, me aproximei da ideia do biografema. Até onde sei, esse é um conceito formulado por Roland Barthes, vinculado a ideia da biografia, mas uma biografia rebelde ao próprio conceito, focando em elementos ou eventos específicos da vida do sujeito que pretende-se biografar, pressupondo uma relação mais íntima e afetiva entre biógrafo e biografado, constituindo-se portanto em algo diferente: um biografema.

Infelizmente conheço por alto o conceito, e apenas recentemente entrei em contato com trabalhos que vinculam-se a essa metodologia. Dessa forma, não disponho dos referenciais teóricos para citá-los, para demonstrar domínio acadêmico do tema e poder aproximar essa pesquisa realizada com a ideia do biografema. Porém, parece haver uma

³⁹ Que pode ser acessado aqui: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Villaverde_Fern%C3%A1ndez

proximidade com o que acabou por desenvolver-se aqui, a perseguição pela trajetória de Villaverde durante seu período de produção teatral e a noção de biografema proposta por Barthes; o envolvimento afetivo entre a trajetória de um sapateiro-dramaturgo no final do século XVIII com a de um estudante de História no século XXI; um quê de poética teatral.

É por isso que o título deste curto capítulo carrega essa noção do biografema de um sapato só. A pesquisa, ou parte dela, é de certo modo uma investigação biográfica, mas que por falta da metodologia adequada, e mesmo de uma pesquisa melhor organizada nesse sentido, ainda não encontrou o outro sapato pelo caminho, até porque minha intenção original não era trilhar esse caminho. Porém, a herança, o incômodo que fica deste trabalho, talvez seja esse, a possibilidade de aproximar-se dessa metodologia, apropriar-se desse campo de investigação e produção do conhecimento e manter acesa essa chama de investigação pelas trajetórias de José Villaverde Fernández e as tramas de suas peças teatrais. É enfim, tentar procurar o outro sapato perdido do sapateiro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez o teor do tópico anterior já tenha antecipado em certa medida as conclusões que dedicam-se a serem realizadas nesse último espaço da pesquisa. Porém, entendemos que há intrínseca à apresentação da trajetória de pesquisa e tradução da peça, do resultado da proposição da realização de uma leitura dramática da fonte e da breve discussão a respeito do verbete do dramaturgo na Wikipédia, incômodos e esperanças que tinham de ser apresentados de modo dissociado as demais conclusões de nossa pesquisa. Tudo isso, tinha de ser feito em uma linguagem mais livre, descansada, desimpedida, para que pudéssemos terminar a redação do trabalho de conclusão de curso nos padrões exigidos pela academia, mas em concomitância, demonstrar o incômodo que temos com eles.

A maior conclusão que chegamos ao término dessa pesquisa, é a de que ela apenas começou, por mais paradoxal que isso seja. Esse trabalho de conclusão de curso tornou-se, em certo grau, um enorme ensaio exploratório, na medida em que transitamos pelas mais diversas perspectivas de nossa temática. No primeiro capítulo, dedicamo-nos ao conteúdo de nossa fonte; as suas características, número de exemplares, espaços de publicação, localização atual, etc; a uma breve discussão dos arquivos onde localizamos os exemplares; e as diversas facetas do dramaturgo, suas demais peças teatrais, trajetória de vida e escolhas na construção das identidades e dos nomes dos personagens da história de Zorayda.

No segundo capítulo, buscamos explorar principalmente a questão da moralização em *Zorayda, Rainha de Tunes*. Para isso, dedicamo-nos a estudar e traçar paralelos entre a crise do século XVII e a década de 1790; demonstrar as características basilares da cultura barroca; perceber em nossa fonte passagens e eventos da peça teatral que demonstrassem essa busca pelo dirigismo social do público; e os recursos de ação psicológica utilizados para essa moralização. Por fim, vendo a necessidade de elaboração de um breve terceiro capítulo, discorreremos a respeito da viagem de Villaverde do século XVIII ao XXI, analisando a constituição do cânone teatral espanhol e a não-inserção do dramaturgo nele; bem como a realização do relato de nossa trajetória de pesquisa e os exercícios em História Pública.

Tudo isso, ao final desse exaustivo trabalho de pesquisa e de redação textual, esta última realizada sobretudo durante os seis últimos meses, apertada dentro de dois semestres acadêmicos reduzidos, ainda em reflexo da situação pandêmica dos últimos anos na instituição, demonstram para nós, no mínimo dez amplas frentes de trabalho, que procuramos da melhor maneira possível discorrer nos dez tópicos de nossos três capítulos. Talvez em todas elas não tenhamos atingido o grau de profundidade e de segurança que gostaríamos,

porém as discussões foram realizadas da melhor maneira possível com os recursos dos quais dispunhamos. Além disso, outros campos, como o da representação cênica ou da maquinaria de palco no teatro deste período, por exemplo, nem puderam ser trabalhados.

Isso demonstra que a temática é uma fonte por ora inesgotável de trabalho acadêmico; que em nenhum momento procuramos esgotar. Pelo contrário, desde a primeira orientação que tivemos em 26 de outubro de 2020, nosso temor era o de que não houvesse elementos e discussões suficientes para serem realizadas a respeito de José Villaverde Fernández, da peça *Zorayda, Rainha de Tunes* ou do Teatro Barroco Espanhol. Talvez esse fato, tenha-nos levado a não realizar um recorte adequado do tema, pelo qual possamos ser criticados por nossos pares; porém vemos nisso, o que alguns chamariam de erro, um acerto, pois nos proporcionou estudar de modo mais amplo a temática, nesse primeiro momento, para futuramente nos especializarmos melhor em algum de seus aspectos.

Mais ainda, consideramos importante o aspecto de nosso trabalho em chamar atenção da historiografia produzida no curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul, campus de Chapecó, também para o período moderno, para as temáticas do Barroco e do Teatro. Também destacamos a importância dela em sua tentativa de “balançar” as concepções canônicas da historiografia teatral, lançando luz a um dramaturgo esquecido pelos grandes compêndios e manuais dos séculos XIX e XX, e sugerindo alternativas para o estudo do teatro barroco para além dos nomes e das obras consideradas clássicas, proporcionando aproximações entre o estudo do Barroco brasileiro ao Barroco espanhol.

Consideramos que nosso problema de pesquisa, voltado à análise de quais aspectos da peça teatral *Zorayda, Reyna de Tunes* demonstram seu uso enquanto recurso de mobilização da opinião pública e de dirigismo moralizador, tenha sido alcançado, principalmente na análise mais detida que realizamos no tópico 3.3, integrante ao segundo capítulo. Ao longo da pesquisa e da redação do texto, principalmente após as considerações da banca de qualificação, invertemos no primeiro capítulo a apresentação da peça e depois de Villaverde, para a apresentação do dramaturgo e depois sua peça em questão, organização desta versão atual. Mais ainda, após a qualificação da pesquisa, conforme sugerido, abandonamos a análise detida da segunda parte da trama de *Zorayda*, a peça *A obstinação Herdada*, em virtude do corpus documental excessivo que tínhamos, e que agora percebemos.

Em relação aos objetivos de pesquisa que postulamos e com os quais nos comprometemos durante a realização do trabalho, considera-se atingido aquele voltado a demonstrar que determinadas passagens de nossa fonte, foram utilizadas enquanto recursos de mobilização da opinião pública e de moralização das massas populares, de acordo com a

ideologia da elite monárquico-absolutista espanhola do período, algo realizado sobretudo com a análise dos seis principais personagens da peça. Porém, reconhecemos que em muitas outras passagens da peça, acontecimentos e mesmo elementos do cenário, e nas próprias rubricas de Villaverde, existem outras inúmeras características da moral do período, que pretendiam ser inculcadas no público através da representação cênica.

O segundo objetivo, voltado a investigar a respeito da biografia de José Villaverde Fernández, suas vivências, referências e escolhas na construção narrativa da peça teatral analisada, talvez tenha sido o mais perseguido durante a pesquisa, embora só agora percebemos isso. Sobretudo nas considerações realizadas no primeiro e terceiro capítulo, e com projeções futuras a respeito de trabalhar a partir dos biografemas com seu período de vida enquanto dramaturgo, esse objetivo foi explorado, alcançado e vislumbra-se enquanto possibilidade inesgotável de pesquisa. Um biografema do dramaturgo José Villaverde Fernández é indissociável da análise de suas obras, embora possa ser feito separadamente das identidades do soldado, do estudante e do sapateiro.

Já o objetivo voltado à análise da representação de cristãos e muçulmanos, e do espaço africano de Tunes no enredo das peças de Villaverde, talvez tenha sido rapidamente explorado quando detivemo-nos na questão da moralização, comentando da semelhança dos personagens islâmicos a concepções espanholas e cristãs, e da figura de Alá como sinônimo da figura de Deus, mas não exploramos mais do que isso esse anseio que apontamos no início da pesquisa. Dessa forma, pode-se dizer que foi um dos objetivos menos alcançados, também em virtude das poucas leituras que fizemos sobre o tema, que não ultrapassaram alguns poucos capítulos do historiador Albert Hourani. Porém, fica a possibilidade futura para analisar mais detidamente esse aspecto da produção dramática de nosso personagem.

Por fim, ainda sobre nossos objetivos, em relação a realização da tradução das duas peças teatrais que compõem a trama de Zorayda, por conta das sugestões da banca de qualificação, que comentamos acima, a tradução reduziu-se a uma das peças, a primeira, utilizada como fonte de nossa pesquisa, e que de certa forma já encontrava-se concluído mesmo antes da elaboração do projeto de pesquisa e dos objetivos. Mas, o que poderia ter-se perseguido, seria uma revisão da tradução realizada em 2020, algo que não foi realizado, porém percebido e fica também como iniciativa para o futuro.

Em relação a realização de uma leitura dramática, também objetivada, conforme já comentado, não cabia apenas a nós realizá-la, e sim a um engajamento coletivo, algo que momentaneamente não foi possível mas que também continuará a ser perseguido. Mesmo em relação a bibliografia que apresentamos na introdução, alguns autores que no início da

pesquisa consideramos fundamentais para a realização do trabalho, mostraram-se não tão fundamentais assim, como no caso da obra de Margot Berthold, considerada pouco profunda e mesmo ultrapassada por outros autores com os quais tivemos contato, e com os quais tivemos certa tendência a concordar.

Ou mesmo no caso do trabalho do historiador Roger Chartier, que em primeiro momento consideramos tão importante do ponto de vista bibliográfico para nossa pesquisa quanto a produção de José Antonio Maravall. As colocações de Chartier são consideradas por nós mais próximas e muito importantes no campo de discussão a respeito da representação cênica e das transformações da peça teatral entre os suportes do palco e da página, aspectos que rendem profundas considerações e análises, mas que acabamos por não contemplar em nossa pesquisa, em virtude do recorte que fizemos e fomos levados a fazer ao longo do processo de investigação. Porém, novamente reiteramos sua importância e as possibilidades para trabalhos futuros à luz de sua metodologia e conceitos, para trabalhos nossos ou mesmo de outros pesquisadores que venham a dedicar-se à temática do teatro na época moderna.

Realizando um balanço final da pesquisa, agora redigida e diante de nós, bem maior do que esperávamos primeiramente, bem diferente do que imaginamos no início das leituras e mesmo do processo de escrita, apesar de tudo, estamos satisfeitos e felizes pelo trabalho, orgulhosos por alçar o nome de José Villaverde Fernández aos espaços acadêmicos e ansiando levar sua obra aos espaços públicos e teatrais dos quais saíram no fim do século XVIII. Convidamos aos leitores a conhecerem as obras do dramaturgo, que auxiliem-nos em nossos estudos a respeito da temática e assim como os atores que fazem uma mesura ao público antes do fechar das cortinas, também agradecemos; porém não deixaremos que as cortinas se fechem e que a peça acabe, este trabalho não é o fim da peça, é apenas o fim do primeiro ato!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: _____. **O Tecelão dos Tempos: novos ensaios de teoria da história.** São Paulo: Intermeios, 2019. cap. 1, p. 27-37.

_____. A poética do arquivo: as múltiplas camadas semiológicas e temporais implicadas na prática da pesquisa histórica. In: _____. **O Tecelão dos Tempos: novos ensaios de teoria da história.** São Paulo: Intermeios, 2019. cap. 3, p.57-78.

ANDERSON, Benedict. Raízes culturais. In: _____. **Comunidades imaginadas.** [s.l.]: Companhia das Letras, 2008. cap. 1, p. 35-73.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: Volume 1 - da Renascença às Luzes.** Petrópolis: Vozes, 2012. cap. 10, p. 535-620.

AVILA, Arthur Lima de; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo. Apresentação. In: _____. (Orgs.). **A História (in)Disciplinada: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico.** Vitória: Editora Milfontes, 2019. cap. 1, p. 7-18.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro.** Petrópolis: Vozes, 2005.

BERTHOLD, Margot. O Barroco. In: _____. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001. cap. 12, p. 323-379.

BORGES, Jorge Luis. Funes: o memorioso. In: _____. **Ficções.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007. p. 99-108.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro.** Petrópolis: Vozes, 2005.

CARRASCÓN, Guillermo. Disfraz y técnica teatral en el primer Lope. In: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. **Edad de Oro: Volumen XVI.** Murcia: Compobell, 1997, cap. 8, p. 121-136.

CHARTIER, Roger. Formas de oralidade e publicação impressa. In: _____. **Do Palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna séculos XVI –XVIII.** São Carlos: EdUFSCar, 2018. cap. 1, p. 19-43.

_____. O texto do teatro: transmissão e edição. In: _____. **Do Palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna séculos XVI –XVIII.** São Carlos: EdUFSCar, 2018. cap. 2, p. 45-66.

_____. Entre o palco e a página. In: _____. **Do Palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna séculos XVI –XVIII.** São Carlos: EdUFSCar, 2018. cap. 3, p. 67-92.

CUADROS, Evangelina Rodríguez. Teatro Español del Siglo de Oro: Del Canon inventado a la historia contada. **Revue Internationale de Philosophie**, v. 2, n. 252, p. 247-276, 2010.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DE LUCA, Tania Regina. **Práticas de pesquisa em história**. São Paulo: Contexto, 2020.

ELIAS, Norbert. **A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FLORENZANO, Modesto. Sobre as Origens e o Desenvolvimento do Estado Moderno No Ocidente. **Lua Nova**, São Paulo, v. 71, p. 11-39, 2007.

GALINDO, Juan Antonio Garcia. Por um analisis de la comunicacion colectiva em el siglo XVII español: teatro y poder político. **Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia**, Málaga, v. 6, p. 325-340, 1983.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma Ilha é Uma Ilha: quatro visões da literatura inglesa**. [s.l.] Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. [s.l.], Companhia das Letras, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “Depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora?. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda; ARAUJO, Valdei Lopes de (Orgs.). **Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 25-42.

HERAS, Miguel Ángel Zamorano. Teatro barroco: polimetria, atos de fala e tradução. In: GELADO, Viviana; LABRIOLA, Rodrigo (Orgs.). **Tradução, arquivos, políticas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. cap. 3, p. 39-63

HOURLANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOBATO, María Luisa. Historiografía de los géneros teatrales breves áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto. **Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo**. [s.l.], n. 6, p. 153-173, 2012.

MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. 1 ed. 2. reimpr. São Paulo: EdUSP, 2009. 418p.

_____. Novedad, invención, artificio (papel social del teatro y de las fiestas). In: _____. **La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica**. Barcelona: Editorial Ariel, 1975. cap. 9, p. 449-493.

MATEOS, Abel Alonso. El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. **Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica**, v. 2, p. 7-46, 2007.

MORAGA, Ángel Luis Rubio (1999): El teatro barroco, instrumento del poder (1). Aspectos parateatrales de la fiesta barroca. **Revista Latina de Comunicación Social**, Tenerife, v. 16, p. 1-6. 1999. Disponível em: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm>

MURAT, Laure. 1793 ou como perder a cabeça. In: _____. **O homem que se achava Napoleão**: por uma política da loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2012. cap. 1, p. 49-107.

PÉREZ, Joseph. Os Áustrias Menores. (1598-1700). In: JULIÁ, Santos; PÉREZ, Joseph; VALDEÓN, Julio. **História de Espanha**. Lisboa: Edições 70, 2014, cap. 13, p. 146-159.

_____. O Século das Luzes (1700-1808). In: JULIÁ, Santos; PÉREZ, Joseph; VALDEÓN, Julio. **História de Espanha**. Lisboa: Edições 70, 2014, cap. 14, p. 160-188

PERROT, Michelle. O Quarto do Rei. In: _____. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011, cap. 2, p. 29-46.

QUIRANTES, Alberto Martín. Nuevos datos sobre la familia real nazarí: la penúltima sultana granadina Soraya / Isabel de Solís y sus posesiones en el Realejo de Granada; y su nieta doña Isabel de Granada, una piadosa cristiana. **Sharq al-Andalus**, [s.l.], v. 20, pp. 441-467, 2011-2013.

ROSSI, Paolo. O cientista. In: VILLARI, Rosario. **O Homem Barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 1994. cap. 10, p. 231-250.

FONTES

FERNÁNDEZ, José Villaverde. **Zorayda, Reyna de Tunez**. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior. 1792. Universidade de Sevilha. Internet Archive. 32p. Disponível em: <https://archive.org/details/A25012704/page/n17/mode/2up> Acesso em: 14 abr. 2020.

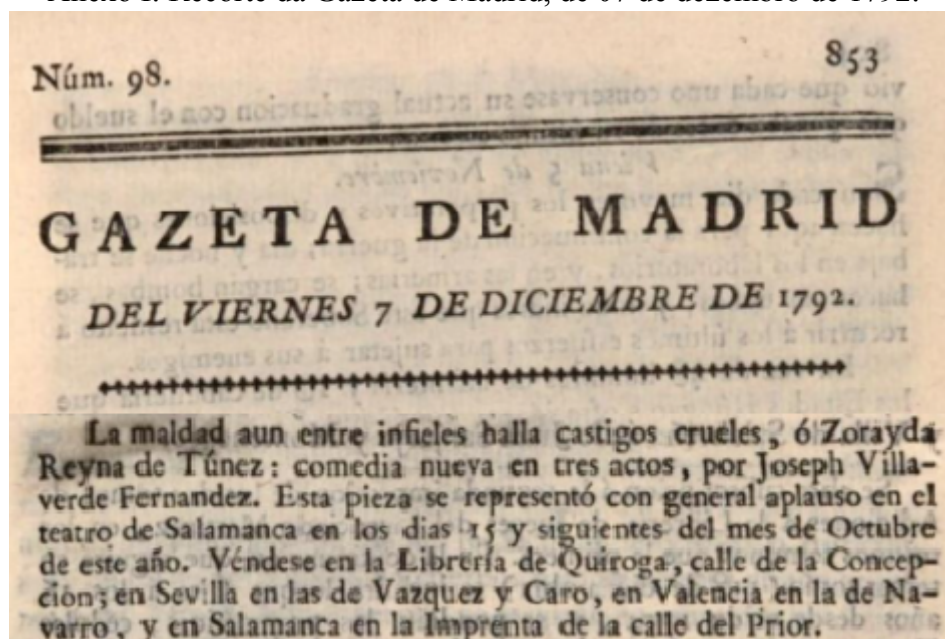
FERNÁNDEZ, José Villaverde. **La Obstinación Heredada ó Zorayda**. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior. 1795. Universidade de Maryland. Internet Archive. 40p. Disponível em: <https://archive.org/details/laobstinacionher00fern/mode/2up> Acesso em: 15 out. 2020.

GALLARDO, Bartolomé José. Villaverde Fernández, José. In: _____. **Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos**. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, impresor de cámara de Sua Majestade. 1889. p. 536. Disponível em: <https://archive.org/details/aez4356.0004.001.umich.edu/page/n535/mode/2up?q=Villaverde> Acesso em 17 fev. 2022.

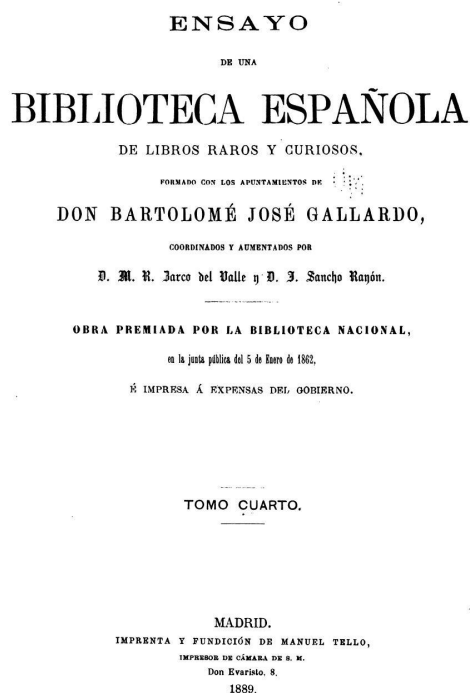
GAZETA DE MADRID. Del viernes 7 de diciembre de 1792. In: _____. **Gaceta de Madrid**, Edições 53-104. Original pela Universidade Complutense de Madri, Imprenta Real, 1792. Digitalizado em: 01 jul. 2009. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=f_tc4epDw9MC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false Acesso em: 26 nov. 2020.

ANEXOS

Anexo I: Recorte da Gazeta de Madrid, de 07 de dezembro de 1792.



Anexo II: Recorte que traz um verbete com a biografia de José Villaverde Fernández, datado de 1863.



VILLAVERDE FERNÁNDEZ (José).

«Poeta cómico; nació en Ciudad-Real en 1763; estudiando allí Gramática latina, por no sé qué rigor de su preceptor, ó travesura de muchacho, sentó plaza en caballería, y habiendo pasado con su regimiento a Salamanca, alojado en casa de un maestro zapatero llamado... Arroyo, se enamoró de una de sus hijas, y llegando á pedírsela á su padre, éste le contestó que su hija no se casaba sino con hombre que fuese del oficio de su padre de ella. Villaverde, nuevo Jacob, aprendió el oficio de zapatero, y cumplidos los años de su aprendizaje y los del servicio militar, se casó con Isabel Arroyo.

«Accionado siempre á la lectura de nuestros Poetas é Historiadores, compuso é imprimió, de pura afición, sin otro maestro que su propio instinto y númen, diferentes comedias, é hizo de repente casi para funciones caseras que todos los años por Antruejo disponía con otros aficionados menestrales, varias *Loas* y *Entremeses* que no han llegado á imprimirse.

«Las comedias de que me acuerdo son las siguientes:

«*El Bastardo de Suecia* (sin mujeres).

«*Zoraida*, reina de Túnez (primera y segunda parte).

«*Alfonso VIII en Alarcos*.

«*El carbonero de Ciudad-real*.

«Murió en Salamanca en 28 de enero (día de la Magdalena), año de 1825.»