UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DANIEL AUGUSTO DO NASCIMENTO BATISTA

**Caminhos do Entretenimento: correspondências dramatúrgicas entre o Século de Ouro
Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood**

SÃO PAULO

2018

DANIEL AUGUSTO DO NASCIMENTO BATISTA

Caminhos do Entretenimento: correspondências dramáticas entre o Século de Ouro
Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes (ECA) da Universidade
de São Paulo (USP) para obtenção do título de
Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Dramaturgia / Roteiro
cinematográfico

Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Batista, Daniel Augusto do Nascimento

Caminhos do Entretenimento: correspondências dramáticas entre o Século de Ouro Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood – São Paulo, 2018.

155 p.

Área de concentração: Dramaturgia / Roteiro cinematográfico

Orientador: Prof. Dr. Atilio José Avancini

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

1.Dramaturgia; 2. Roteiro cinematográfico; 3. Entretenimento

CDD 21. ed. – 791.43

Nome: BATISTA, Daniel Augusto do Nascimento

Título: Caminhos do Entretenimento – correspondências dramáticas entre o Século de Ouro Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Atílio José Avancini

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela preciosa subvenção que viabilizou, através de uma bolsa regular de Mestrado e uma Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), a pesquisa apresentada neste trabalho;

Ao Prof. Dr. Atilio Avancini, pela generosidade, serenidade e sensibilidade artística que lhe são indissociáveis e serviram de guia a este trabalho;

À Profa. Dra. Josette Monzani, pelo auxílio no estabelecimento das bases desta pesquisa durante período de Iniciação Científica;

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar (*in memoriam*), pela ousadia de mostrar que as diferentes artes podem dialogar;

Ao Prof. Dr. Gonzalo Pontón Gijón, pela sincera hospitalidade e vasto conhecimento que pôs à minha disposição antes, durante e após meu estágio de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB);

Ao Prof. Dr. Germán Vega García-Luengos, pela pesquisa do teatro clássico espanhol sem ignorar seu aspecto prático e relação com o mundo contemporâneo;

Ao Prof. Dr. Roberto Moreira, pelo incentivo à pesquisa do entretenimento, seja em suas aulas ou no Nudrama – Grupo de Pesquisa em Dramaturgia Audiovisual (ECA/USP);

Aos Profs. Drs. Sérgio de Carvalho e Rosana Lima Soares, pelas pertinentes observações quando do Exame de Qualificação;

Aos pesquisadores e trabalhadores dos grupos de pesquisa Prolope (Universidade Autônoma de Barcelona), que tiveram a bondade de receber um pesquisador de audiovisual, Artelope (Universidade de Valencia) e Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pelo hercúleo e valioso intento de estudar e popularizar o teatro do Século de Ouro Espanhol.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

RESUMO

BATISTA, D.A.N. Caminhos do Entretenimento: correspondências dramatúrgicas entre o Século de Ouro Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Entre os séculos XVI e XVII, a Espanha, à época o mais poderoso império, teve uma de suas principais expressões artísticas no teatro, que se notabilizou por seu caráter fortemente popular, papel análogo ao assumido pelo cinema norte-americano de comunicação de massa na primeira metade do século XX, quando os Estados Unidos já haviam se consolidado como grande potência mundial. Assim sendo, o presente projeto objetiva investigar e relacionar os procedimentos dramatúrgicos do Século de Ouro Espanhol e da Era de Ouro de Hollywood, períodos artísticos de ambos os contextos, a partir de análise comparativa entre obras bibliográficas preceptivas – com o complemento de peças teatrais e filmes específicos – bem como da leitura de referencial teórico diversificado, de maneira que se faça possível o estabelecimento de bases abrangentes para o estudo de uma dramaturgia do entretenimento.

Palavras-chave: Dramaturgia; Roteiro cinematográfico; Entretenimento.

ABSTRACT

BATISTA, D.A.N. Entertainment's ways: dramaturgical correspondences between Spanish Golden Age and Classical Hollywood Cinema. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Between the 16th and 17th centuries, Spain, at the time the most powerful empire, had one of its main artistic expressions on theater, which was famed for being strongly popular, something similar to the role played by the American cinema during the first half of the 20th century, when the United States had already established themselves as a great world power. Thus, this project intends to investigate and connect the dramaturgical procedures from Spanish Golden Age and from Classical Hollywood, artistic periods from both contexts, based on a comparative analysis between preceptive works, with the complement of specific plays and films, in order to lay down some comprehensive basis for the study of a dramaturgy of entertainment.

Keywords: Dramaturgy; Screenwriting; Entertainment.

LISTA DE SIGLAS

BMP	-	Bureau of Motion Pictures
EUA	-	Estados Unidos da América
HUAC	-	House Un-American Activities Committee
MPPDA	-	Motion Picture Producers and Distributors of America
PCA	-	Production Code Administration
OWI	-	Office of War Information

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DOIS NASCIMENTOS DO ENTRETENIMENTO.....	17
1.1 <i>Teatro comercial, Madrid</i>	17
1.2 <i>Cinema sonoro, Los Angeles</i>	31
2 OS PRECEITOS DO ENTRETENIMENTO	45
2.1 <i>Erudição e popularidade.....</i>	45
2.2 <i>Configuração comercial.....</i>	50
2.3 <i>Panorama da norma clássica.....</i>	52
2.4 <i>Distanciamento da norma clássica.....</i>	62
2.5 <i>Manutenção de normatividade</i>	64
2.6 <i>Tema</i>	65
2.7 <i>Mistura de gêneros dramáticos e mistura social</i>	67
2.8 <i>Mistura de cômico e trágico.....</i>	69
2.9 <i>Variedade e seus limites.....</i>	71
2.10 <i>Primazia da unidade de ação e sub-tramas.....</i>	74
2.11 <i>Público massivo e seu gosto.....</i>	78
2.12 <i>Planejamento e liberdade condicionada.....</i>	82
2.13 <i>Prática dramatúrgica e inspiração da natureza.....</i>	84
2.14 <i>Baile e atuação.....</i>	85
2.15 <i>Linearidade e causalidade</i>	86
2.16 <i>Final e o movimento que o precede</i>	88
2.17 <i>Diálogo</i>	91
2.18 <i>Temática amorosa</i>	94
2.19 <i>Transformação e identificação.....</i>	95
2.20 <i>Clareza e reiteração</i>	95
2.21 <i>Mulheres e apelo sexual.....</i>	96
2.22 <i>Personagens simples.....</i>	98
2.23 <i>Transição de cenas</i>	100
2.24 <i>Estrutura de três atos.....</i>	102
2.25 <i>Surpresa</i>	104
2.26 <i>Ritmo diferido.....</i>	105
2.27 <i>Retórica dos personagens</i>	106

2.28	<i>Manipulação do público</i>	<i>107</i>
2.29	<i>Protagonista virtuoso, vontade e conflito.....</i>	<i>108</i>
2.30	<i>Tempo ideal.....</i>	<i>112</i>
2.31	<i>Censura.....</i>	<i>113</i>
2.32	<i>Motivação.....</i>	<i>115</i>
2.33	<i>Maquinaria, cenografia e figurino.....</i>	<i>116</i>
2.34	<i>Reafirmações.....</i>	<i>118</i>
2.35	<i>Função à vida social.....</i>	<i>119</i>
2.36	<i>Razão prática</i>	<i>124</i>
3	UMA DRAMATURGIA DO ENTRETENIMENTO	126
3.1	<i>Contexto</i>	<i>126</i>
3.2	<i>Forma</i>	<i>129</i>
3.3	<i>Função</i>	<i>131</i>
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
5	REFERÊNCIAS.....	146
5.1	<i>Filmografia</i>	<i>146</i>
5.2	<i>Bibliografia</i>	<i>147</i>
5.2.1	<i>Fontes primárias</i>	<i>147</i>
5.2.2	<i>Peças teatrais</i>	<i>147</i>
5.2.3	<i>Fontes secundárias.....</i>	<i>149</i>

INTRODUÇÃO

Há não muito tempo, o desenvolvimento das comunicações trouxe a crença de que o conjunto de espectadores e consumidores de cultura seria cada vez mais segmentado, ensejando o nascimento e a consolidação de mercados de nicho, especializados na satisfação dos gostos e preferências de pequenas parcelas da sociedade. Deste modo, pensava-se que a programação dominante dos poucos canais de TV aberta ou das ainda menos numerosas distribuidoras de cinema, cuja audiência é ampla e heterogênea, daria lugar a uma infinidade de programações alternativas, em canais fechados ou sítios da internet, uma vez que a audiência poderia enfim escolher ver o que lhe agrada de fato e em detalhe.

Com o correr dos acontecimentos, viu-se que, de fato, a segmentação se tornou possível e se disseminou, especialmente na internet. Não obstante, apesar do aumento da diversidade de conteúdos, a concentração ainda se faz sentir com força: mais do que a propriedade concentrada dos meios de comunicação de longo alcance, há que se notar que o público, em se tratando de produção dramática, não abriu mão dos produtos de massa, como séries, novelas e filmes feitos para espectadores muito variados, social e culturalmente. Como sustenta Noël Carroll, além da dependência da indústria de mídia com relação à economia de escala, justifica esta constatação o fato de que o público, embora tenha à sua disposição conteúdos cada vez mais específicos, não prescinde de assistir aquilo que é amplamente assistido por sua comunidade e que, afinal de contas, é de fruição mais fácil, ainda que por mero hábito (CARROLL, 1998: 13).

Sendo o entretenimento de massa tão resiliente, é imperativo estudá-lo – não apenas em si, mas também a partir de uma perspectiva histórica capaz de revelar o que ele tem de essencial em sua permanência. Por isso, no afã de estabelecer pressupostos abrangentes para uma dramaturgia do entretenimento, este trabalho pretende se debruçar sobre uma aproximação entre cinema e teatro, algo comumente levado a cabo pela crítica cinematográfica – por exemplo, André Bazin se dedicou a ela em alguns de seus ensaios (BAZIN, 1991), assim como Ismail Xavier (XAVIER, 2003). Sem embargo, o que o presente estudo propõe é um pouco diverso dessas abordagens: não se trata de comparação entre a expressividade das duas artes nem aproximação de autores e obras específicos. Em vez disso, o que aqui se busca é uma comparação entre duas formas dramáticas de entretenimento de massa para identificar o que há em comum entre elas, formal e contextualmente, com o objetivo precípuo de entender por que mecanismos operam e quais suas implicações, em dois contextos históricos diferentes, eventualmente extraindo hipóteses e considerações mais

gerais, que possam servir como subsídio para compreensão de formas massivas de entretenimento em outros contextos.

De um lado, será analisado o teatro do Século de Ouro Espanhol (período geralmente localizado entre 1492 e 1681), a partir da leitura da obra preceptiva *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* (1605), de Lope de Vega, na edição de Juan Manuel Rozas. Trata-se de uma descrição de procedimentos dramáticos que, pela influência e ancoragem na prática comercial, é inigualada no Renascimento tardio – não por acaso, Marc Vitse a associa a “una verdadera carta de los derechos de la ficción moderna” (VITSE, 2002: 329). Todavia, interessa a análise desta obra à luz de seu contexto, na medida em que ela foi importante para o estabelecimento de um teatro particularmente massivo: “[u]nder the auspices of Lope de Vega, Spain's commercial theatre became probably the most successful theatre ever in terms of the number of plays written and the number of people, proportionate to population of course, who flocked to see them”¹ (MCKENDRICK, 1992: 72).

De outro lado, serão examinados os primeiros manuais que se fizeram célebres no cinema da Era de Ouro de Hollywood (período geralmente localizado entre 1928 e 1960), publicados entre as décadas de 1930 e 1940 e escritos por autores de precedentes bem diversos:

- a) Em ordem cronológica, o primeiro deles é *Theory and Technique of Playwriting* (1936), de John Howard Lawson, roteirista que escrevia filmes de prestígio limitado para a indústria, mas que também tinha atuação de destaque no Partido Comunista, onde desenvolvia famigerada oficina de roteiros (STEMPEL, 2000: 144-145). Posteriormente, em 1949, já sob perseguição da HUAC, Lawson publicou *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, contendo um capítulo adicional em que trata de aspectos históricos e técnicos do roteiro cinematográfico, mas sem alterar os preceitos dramáticos da edição anterior. Para apreciação desta obra, uma vez que as edições de 1936 e 1949 são de difícil acesso, foram utilizadas uma edição de 1960, que não tem alterações com relação à de 1936, e uma edição virtual de 2014, disponibilizada pelos administradores do espólio do autor, que reproduz a de 1949.
- b) Pouco tempo após a publicação inicial de Lawson, Frances Marion, prestigiada roteirista desde o cinema silencioso e profissional preferida de Irving Thalberg,

¹ Trad livre: “Sob os auspícios de Lope de Vega, o teatro comercial espanhol se tornou provavelmente o teatro de maior sucesso em termos de números de peças escritas e de espectadores, obviamente em relação à população, que se agrupavam para assisti-las.”

publicou *How to Write and Sell Film Stories* (1937) e o dedicou ao grande produtor da Metro. Trata-se, pois, de uma obra preceptiva concebida no seio da indústria (BEAUCHAMP, 1998: 338 ss). Seu estudo se dá pelo texto da segunda edição, publicada em 1938.

- c) Já na década de 1940, Lajos Egri, imigrante húngaro que se notabilizou por oferecer cursos de dramaturgia em Nova York, publicou *How to Write a Play* (1942), que logo reviso e republicou sob o título de *The Art of Dramatic Writing* em 1946, obra que, embora se concentre na escrita teatral, abre-lhe as portas de estúdios em Hollywood – não como escritor, mas como instrutor de roteiros. Sendo estas edições de acesso restrito, para conhecimento deste manual são utilizadas uma edição de 1960, que contém algumas alterações com relação à de 1946, e uma edição inglesa de 1950, particularmente útil para identificar em que pontos a de 1960 difere da de 1946.
- d) Por último, em 1944, Eugene Vale, que se faria um romancista de sucesso nas décadas seguintes, publicou *The Technique of Screenplay Writing*, manual mais citado por David Bordwell e Kristin Thompson em seus estudos sobre a narrativa hollywoodiana clássica. Afortunadamente, esta obra é examinada em sua primeira edição.

Quanto ao cinema, deve-se notar que foram eleitas diversas obras porque nenhuma delas gozou de influência comparável àquela exercida pelo *Arte Nuevo* em seu tempo. Ademais, a escolha do período imediatamente posterior ao estabelecimento do cinema sonoro se deve ao fato de que é neste momento, com a contratação de dramaturgos e escritores para a composição de diálogos atraentes (SKLAR, 1975: 236), que o meio toma a forma dramática que se manterá preponderante por décadas e influenciará diferentes manifestações audiovisuais do mundo até a atualidade (THOMPSON, 1999: 336). Mais do que isso, a alguns não parece exagerado dizer que a forma hollywoodiana vai muito além de uma influência pontual: “[i]n sum, it is not too much to say that our conception of any film (or television show), fictional or not, rests chiefly upon assumptions derived from the classical Hollywood cinema”² (BORDWELL; STAIGER in: BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 2005: 620).

Ao se dedicar à análise de uma obra preceptiva e manuais de roteiro, que compilam procedimentos dramatúrgicos efetivamente postos em prática de maneira sistemática, este trabalho pretende ir além da noção de objeto, obra fechada em si, para alcançar o que

² Trad livre: “Em suma, não é exagero dizer que nossa concepção de qualquer filme (ou série de televisão), ficcional ou não, baseia-se principalmente nas suposições oriundas do cinema clássico de Hollywood.”

Raymond Williams chamou de notação: indícios do modo como o conteúdo – notadamente, o conjunto de preceitos – se relaciona com a prática e se insere em seu mundo (WILLIAMS, 2005: 47-48). Afinal, os textos em questão constituem importantes documentos das práticas dramatúrgicas de suas épocas, que, por sua vez, também guardam uma característica muito importante: o Século de Ouro Espanhol é o primeiro momento, dentro do contexto modernidade, em que o teatro se descola definitivamente das práticas eruditas e religiosas para se tornar um espetáculo comercial, ao passo que a Era de Ouro de Hollywood constitui o momento em que elementos expressivos estabelecidos no teatro comercial são definitivamente assimilados pelo cinema, tornando-o capaz de consolidar sua linguagem clássica.

São, pois, dois momentos-chave na história moderna do entretenimento. Por certo, ainda que não haja período comparável ao surgimento do cinema sonoro, há outros períodos que se fazem assim com relação ao Século de Ouro, como é o caso do teatro renascentista italiano ou inglês, cujo desenvolvimento se deu quase simultaneamente com o espanhol (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN, FOSALBA, LÓPEZ, 2013: 511). No entanto, prefere-se o teatro espanhol porque, mais do que ter seu já referido caráter marcadamente massivo, ele apresenta significativo potencial de pesquisa, na medida em que, comparado ao teatro de William Shakespeare, põe-se quase inexplorado no que concerne a aproximações ao cinema.

Em verdade, alguns teóricos já atentaram às semelhanças que se insinuam entre o teatro aurisecular e o cinema hollywoodiano, ou mesmo o audiovisual. Ainda antes do cinema sonoro, Ramón Menéndez Pidal associou a dinâmica de uma peça de Lope de Vega a um “cinedrama” (MENÉNDEZ PIDAL, 1924: 541) e, já na década de 1970, Jose Antonio Maravall percebeu que ambos os períodos artísticos tinham em comum a massividade (MARAVALL, 2009: 176). Mas é em autores contemporâneos que os paralelos passaram a ser mencionados com mais frequência: Francisco Rico apontou que a lógica da novidade limitada pela padronização guia a produção dramática do Século de Ouro e de Hollywood (RICO in: MAYDEU, 2000: 446), no que é seguido por Jonathan Thacker (2007: 145). Ainda mais recentemente, Duncan Wheeler comparou a relevância social hoje experimentada pelo cinema àquela do teatro aurisecular (WHEELER, 2012: 135) e Gonzalo Pontón Gijón, tendo em mente a escrita de séries televisivas, equiparou os roteiristas destas a Lope de Vega, pela rapidez e prolificidade com que escrevem (PONTÓN GIJÓN, 2016).

Contudo, estas aproximações são apenas passageiras, não constituindo o principal interesse dos trabalhos de seus autores. Por isso, para preencher uma lacuna já apontada, aqui

se busca identificar as relações conceituais entre as formas dramatúrgicas de ambos os períodos – isto é, identificar quais práticas são implementadas em comum e quais suas implicações, tanto dentro de seus contextos quanto para um entendimento mais abrangente do entretenimento dramatúrgico comercial. Curiosamente, ao longo da pesquisa, foram encontrados dados históricos que apontam para uma relação não apenas conceitual, mas também factual entre Século de Ouro Espanhol e Hollywood, já que a influência do primeiro foi identificada, de modo expresso e assumido, no pensamento dramatúrgico do segundo. Porém, como estes achados excedem o escopo do presente trabalho, foram apresentados em artigo à parte, *Lope de Vega Goes to Hollywood: The New Art of Writing Plays and Screenwriting Thought*, em vias de ser publicado.

Para atingir seu intento, este trabalho se dedicará, no capítulo 1, à apresentação dos contextos históricos e culturais de cada um dos dois períodos aqui estudados, de modo que se estabeleçam bases para o entendimento da aproximação dos preceitos dramatúrgicos, cuja substância consistirá, no capítulo 2, na leitura comentada da obra preceptiva de Lope de Vega à luz dos manuais de roteiro acima listados, contando eventualmente com referências a peças, filmes e referências teóricas com o intuito de tornar as correspondências mais claras. Por fim, conhecidos os dados contextuais e os preceitos dramatúrgicos de ambos os períodos, no capítulo 3 far-se-á uma filtragem essencial do que há em comum entre eles, o que se mostrará útil para o estabelecimento preliminar do que define – em contexto, forma e função – uma dramaturgia do entretenimento.

1 DOIS NASCIMENTOS DO ENTRETENIMENTO

É certo que a Antiguidade e mesmo a Idade Média, em terras ocidentais e orientais, registraram inúmeros espetáculos, dramáticos ou musicais, públicos ou privados, com o fim de entreter aqueles que os usufruíam. No entanto, a partir do Renascimento tardio, com o incremento das relações comerciais e a consequente retomada da moeda como mecanismo de troca, o espetáculo também passa a ser regido por estes elementos, através da cobrança de preço, de quem pudesse pagar, para o usufruto das obras. Assim, sob os auspícios do mecanismo de oferta e demanda, o entretenimento pôde se transformar num negócio que, por sua vez, possibilitou a profissionalização da atividade artística, em oposição a esquemas de financiamento como o mecenato e a premiação, outrora consagrados. Com efeito, esta atividade tem características gerais bem marcadas: é exercida para um amplo e heterogêneo público urbano, formado por indivíduos de diferentes segmentos da sociedade, que dispõem de tempo livre, isto é, tempo no qual não estão exercendo eles mesmos uma atividade remunerada e procuram distrações, como encenações de narrativas que lhes sejam cativantes e úteis para sua própria vida, seja porque tratam de situações cotidianas ou de questões prementes à realidade social e política.

Com tais propriedades, há dois períodos popularmente chamados de dourados, ainda que caracterizados por guerras e crises econômicas: o Século de Ouro Espanhol (1492-1680) e a Era de Ouro de Hollywood (1927-1960). O primeiro marca o nascimento do teatro comercial, especialmente em Madrid, diferenciando o drama daquilo que era produzido para fins eruditos ou cerimônias religiosas, ao passo que o segundo registra o nascimento do cinema sonoro, nos estúdios de Los Angeles, adaptando à tela o drama consolidado no teatro comercial. São, em suma, duas formas dramáticas baseadas no entretenimento de uma audiência pagante cujo desenvolvimento e contexto histórico é laconicamente apresentado no presente capítulo.

1.1 Teatro comercial, Madrid

Para muitos historiadores, o ano de 1492 marca a transição definitiva da Idade Média para a Idade Moderna, juízo para o qual têm grande relevância acontecimentos que sucederam na península ibérica. Em primeiro lugar, os Reis Católicos, que anos antes haviam unificado os reinos de Castela e Aragão, lograram derrotar o último domínio islâmico em território europeu, anexando o território de Granada ao que logo passaria a ser conhecido como o

Império Espanhol.³ A propósito, a configuração imperial, ao menos em extensão, deve muito a outro acontecimento do mesmo ano: a chegada à América de Cristóvão Colombo, navegador encarregado pela Coroa Espanhola, que expandiu consideravelmente a noção que se tinha de mundo e, dentro de pouco tempo, passou garantir a entrada de quantidade sem precedentes de metais preciosos, como ouro e prata, em território espanhol, garantindo o epíteto de Século de Ouro para esta época da primeira modernidade (KAMEN, 2005b: 202).

Ao mesmo tempo, no contexto do Renascimento, outras noções epistemológicas também experimentaram expansão: para além da cartografia e da navegação, com seus claros efeitos para a facilitação da circulação de riquezas, verificou-se um fenómeno intelectual que viria a ser chamada de humanismo, consistente de um movimento de valorização do humano, em oposição ao pensamento teocêntrico que vicejara na Idade Média, e, sob uma perspectiva menos metafísica, de instrumentalização do conhecimento. Desta maneira, conjugado o interesse pelo humano destacado de construções místicas à produção de conhecimento com vistas a uma aplicação prática, tomam força, por exemplo, os estudos de medicina, que se apoiam na observação empírica da anatomia com o objetivo de entender o funcionamento do organismo humano (ROMANO; TENENTI, 1980: 128 ss). Ou, para permanecer no terreno da cultura, deve-se notar que são publicadas gramáticas de diversas línguas vernaculares (como italiano ou alemão) em seus lugares de origem, onde o homem comum as utiliza para sua comunicação cotidiana, distinguindo-se dos religiosos e eruditos, conhecedores e falantes do latim.

Curiosamente, a primeira destas gramáticas, dedicada ao castelhano, é publicada na Espanha, por Antonio de Nebrija, no decisivo ano de 1492. Analisando-a sob a luz das duas características humanistas expostas anteriormente, é possível dizer que o interesse pelo humano está representado pela atenção à língua do homem comum e sua descrição sistemática e, em complemento, a instrumentalização do conhecimento é manifesta na intenção do autor de estabelecer as bases lingüísticas para a coesão social do território sob o poder dos Reis Católicos (KAMEN, 2005b: 61-62). Com tal intento político, Nebrija afirmou, a um só tempo, a assunção espanhola da influência humanista, que até então emanava sobretudo da Itália, e a legitimidade cultural da língua vernacular, arando um terreno no qual não tardaria a florescer o teatro comercial.

³ A Espanha, então, fortalecia um Estado, à maneira de outros reinos europeus: “The Crown's revenues did, in fact, rise remarkably during the reign of Ferdinand and Isabella: the total revenue from taxation, which is said to have stood at under 900,000 reales in 1474, had risen to 26,000,000 reales by 1504. The increase was achieved not by the imposition of new taxes, but by the more efficient handling of old ones at a time when national wealth was growing.” (ELLIOTT, 2002: p. 2.236)

Afinal, ao lado dos caracteres culturais humanistas, faziam-se presentes também caracteres econômicos com capacidade de suportar tal espetáculo. As trocas comerciais já se encontravam mais frequentes que na Idade Média, o que possibilitara o surgimento e consolidação das moedas, que, por sua vez, diminuíram ainda mais o interesse que desempenhavam as relações de servidão medieval (BRAUDEL, 1979). Assim, perdem importância os feudos, com a população passando às cidades, seja por pressão de uma nova realidade econômica ou mesmo pela perspectiva de ocupar o espaço laboral deixado pelas numerosas mortes causadas por recorrentes pestes.⁴ No entanto, os sujeitos que substanciam este êxodo rural não trabalharão a todo momento nas incipientes cidades europeias – em verdade, podem enfrentar a desocupação total ou, na melhor das hipóteses, o ócio concentrado no período de descanso. Há, portanto, um número crescente de pessoas que, por diferentes circunstâncias de vida após o abandono das atividades agrícolas, experimentam juntas o fenômeno do tempo livre num lugar pontual, a cidade (RUIZ PÉREZ, 2015: 14), regidos não mais pela lógica da produção de subsistência e do escambo, mas pelas trocas comerciais baseadas na liquidez da moeda.

Antes que estes elementos se fizessem influentes sobre o teatro, predominavam, na primeira metade do século XVI, práticas com raízes medievais: de um lado, encenações privadas para integrantes da nobreza, e, de outro, encenações públicas de caráter religioso no contexto de festividades como a do *Corpus Christi*, realizadas com auxílio de companhias teatrais ainda com caráter sazonal.⁵ Não obstante, a crescente demanda por diversões, impulsionada pelo tempo livre da população, não demorou a ser sentida, e os primeiros a aproveitá-la, de um modo improvisado, foram companhias teatrais viajantes vindas da Itália, trazendo consigo a influência humanista, expressa pela reverência ao gosto popular, o que implicava adesão à língua vernacular, mas sem abrir da leitura dos clássicos greco-latinos (MCKENDRICK, 1992: 57 ss) – neste caso, especialmente Aristóteles, Horácio e Elio Donato. Embora com estruturas pouco trabalhadas e quase nenhum lastro em texto escrito, os italianos serviram como referência inicial às companhias espanholas, até então presas às festividades religiosas. Lope de Rueda e Alonso de la Vega, atores e encenadores, foram os primeiros a reproduzir o modelo italiano (*Ibid.*: 42-3), que foi transformado à maneira

⁴ Adicionalmente, pode-se dizer, seguindo J.H. Elliott, que os crescentes tributos incidentes em áreas rurais foram outro fator propulsor do êxodo rural: “Faced with a company of soldiers to be billeted in his village, and already crushed by the weight of royal taxes and seigneurial and ecclesiastical dues, the unfortunate peasant was liable to take the line of least resistance and to abandon his village, seeking shelter and safety with his family in the anonymous world of the town.” (ELLIOTT, 2002: p. 2.687)

⁵ “Until the middle years of the sixteenth century Spain could be said to have a drama but not a theatre. Plays were written for private consumption, plays were performed in public during Church festivities and, as in the rest of Europe, plays in Latin were performed by students in their rhetoric classes” (MCKENDRICK, 1992: 41)

espanhola: as referências greco-latinas e o apelo popular foram complementados, ao longo dos anos, pelo elogio cristão do teatro religioso e por temáticas nacionais (ARELLANO, 1995: 20), ou seja, dramatizando conhecidas passagens da história dos reinos espanhóis, frequentemente com um tom ufanista e glorioso.

A existência de uma demanda crescente, na esteira do contínuo êxodo rural apesar das taxas de mortalidade das pestes, e o aperfeiçoamento do negócio do drama culminam, no ano de 1568 em Madrid, no estabelecimento de um local de apresentações fixo e fechado que permite a cobrança de entradas e o controle das condições de encenação para as companhias (*Ibid.*: 66): o *corral*, que se trata do pátio de hospitais mantidos por irmandades religiosas,⁶ às quais os responsáveis pelo teatro deviam pagamentos, a título de aluguel. Percebe-se, deste modo, que as autoridades políticas e religiosas se aproveitaram do potencial e da necessidade de um lucrativo negócio que dava seus primeiros passos para incorporá-lo, ideológica e economicamente, no seio das engrenagens da ordem social vigente. Efetivamente, o cristianismo havia sido assumido como religião oficial pela Espanha, que não só professava esta fé, mas se punha como sua ponta de lança no cenário internacional. Não obstante, a despeito de ideologicamente monolítico no âmbito oficial, o império nunca deixou de ser um espaço de miscigenação, fosse pela extensão de suas conquistas no globo terrestre ou mesmo pela existência de três religiões em seu coração, a península ibérica.⁷

Em paralelo, mantiveram-se os teatros de Corte e de festividades religiosas, amiúde se valendo de companhias teatrais e peças do teatro dos *corrales*, que por algumas décadas se pôs como aquele de maior sucesso na Espanha. Não à toa, estabeleceu-se em torno dele, contrariamente às modalidades não comerciais dos teatros cortesão e religioso, uma complexa organização econômica – ou, segundo alguns, “*una verdade industria del entretenimiento*” (PONTÓN GIJÓN, FOSALBA, LÓPEZ, 2013: 10). Resumidamente, as companhias teatrais, lideradas por um autor (que, na verdade, era uma espécie de empresário, e não um escritor) e compostas por atores, recebiam licença das autoridades – ou de um arrendador de teatro, intermediário que, de acordo com práticas ascendentes do capitalismo nascente,⁸ poderia

⁶ O reinado de Felipe II registrou a criação de diversas ordens católicas e seus respectivos hospitais: “Besides reforms in the existing Orders, new Orders made their appearance and established their houses – seventeen religious houses were founded at Madrid during the reign of Philip II. A great impetus was given, too, to charitable foundations. Many hospitals and alms-houses were established, and in the Hospitaller Brothers of St John of God there appeared a new religious congregation dedicated to the work of caring for the sick.” (ELLIOTT, 2002: p. 2.566)

⁷ “The coexistence of three major religions – Islam, Christianity and Judaism – in the peninsula for some seven centuries had a formative influence on the character of Spain and has coloured its literature and history” (KAMEN, 2005: 57).

⁸ Em verdade, mesmo a atividade das companhias já tinha algo de capitalista: “Sus compañías eran el resultado de una actitud emprendedora de corte protocapitalista: cada director llevaba a cabo una inversión económica para

oferecer crédito às companhias – para representar peças num *corral* e cobrar entradas para bancar o empreendimento. Estas peças, por sua vez, tinham que ser adquiridas dos dramaturgos – ou dos arrendadores que já as houvessem adquirido –, o que configurou um rentável mercado profissional da escrita no século XVI, embora não houvesse noção de direito autoral (GARCÍA REIDY, 2013), isto é, as peças eram vendidas como qualquer outro bem, com transmissão total da propriedade e sem a capacidade por parte do autor de influir em alterações ou mesmo manutenções posteriores.

Transacionadas e ensaiadas, as peças eram representadas, como se disse, nos pátios dos hospitais de irmandades religiosas, o que não significa que o público era restrito. Ao contrário, havia espaço, inicialmente, para 1000 espectadores por peça, com o número aumentando, em torno do ano de 1630, para 2000 (MCKENDRICK, 1992: 183), distribuídos em diferentes seções, nos andares que circundam o pátio ou mesmo em seu chão: *patio* e *cazuela* têm preços muito pequenos se comparados ao custo de vida, ao passo que *bancos* e *gradas* (com cobertura) são um pouco mais caros. Além destas divisões, de caráter estritamente econômico, havia as de natureza social: os doutos (especificamente padres e escritores) ficavam no *desván* ou *tertulia*, e nobres e integrantes da Realeza tinham seus lugares reservados: *apuestos*, *rejas* e *localidades oficiales* (DÍEZ BORQUE, 1988: 23). Logo, trata-se de um público verdadeiramente plural e, sob um ponto de vista numérico, massivo, já que abarca não apenas um número elevado de espectadores para os padrões demográficos da época, mas o faz de maneira capaz de agregar diferentes segmentos da sociedade, uma heterogeneidade que inclui desde os desocupados da cidade até a família real:

Se trata, por consiguiente, de la primera comunidad heterogénea de consumidores culturales de un mismo producto, a la vez poético y espectacular, de la historia de la literatura, y los dramaturgos de la comedia nueva son conscientes de que uno de los aspectos más novedosos de la fórmula con la que trabajan es su capacidad de comunicar a todos, aunque sean distintos los mensajes que se perciben, según la capacidad de recepción de los distintos sectores de público. (OLEZA; ANTONUCCI, 2013: 693-4)

Para cativar de maneira sustentada uma multidão tão diversa, a *comedia nueva*, como os espanhóis chamam o teatro dos *corrales*, privilegiava peças com múltiplos níveis de significado (DÍEZ BORQUE, 1996: 44-5), ou seja, misturavam-se à trama novelesca referências que eram entendidas apenas por iniciados, fosse à história da Espanha ou a

montar una compañía, contratando a trabajadores asalariados (el resto de actores) y asumiendo los gastos de su negocio, como la adquisición de vestuario, la gestión del transporte y el alojamiento para las giras o el pago a sus proveedores, principalmente los dramaturgos que componían los textos que representaban.” (GARCÍA REIDY, 2013: 76).

narrativas bíblicas, ou mesmo pelos mais atentos, uma vez que o barulho dos espectadores durante as apresentações era problema recorrente. Além disso, a consolidação de personagens tipos, gêneros⁹ e configurações de trama – ou *trazas*, como chama Joan Oleza (2009) – contribuiu decisivamente para a criação de familiaridade na plateia ao mesmo tempo em que se prestava à facilitação da produção, algo cujo valor se concebe facilmente quando se tem em mente o volume de peças do período: “[i]t has been estimated that the total production of the seventeenth-century Spanish drama as in the region of 10,000 plays [...]”¹⁰ (MCKENDRICK, 1992: 73).

Em meio a tantas peças, a mera repetição de fórmulas causaria fastio, o que poderia minar a indústria de entretenimento que se estabelecera. Por isso, a novidade desempenhava importante papel, mas não por via de livres expressões do espírito criativo dos autores – ao contrário, as variações sobre as práticas consolidadas eram balizadas pelas fórmulas, constituindo “*a formulaic variation*”, segundo Melveena McKendrick (*Ibid.*: 135). Portanto, as numerosas peças, apesar de diferenças pontuais, configuram em conjunto um sistema comum baseado na repetição:

Sea lo que fuere, no tomar en cuenta lo convencional -lo artificial- en la Comedia es desentenderse de una dimensión fundamental de este teatro: lo idéntico, lo recurrente, lo semejante entre distintas comedias es la manifestación de una cultura que comparten el público y los autores -una cultura del lugar común, de la repetición, de la insistencia, que casi prohíbe aislar una comedia determinada de esa especie de 'macro-cartelera' teatral que constituye la cadena de textos en que se inserta la aparición de tal o cual pieza escrita para el corral o el palacio. (COUDERC, 2006: 12)

Com a ubiquidade de caracteres conhecidos e variações controladas, não é de se estranhar que a sanha por novidade fosse mitigada pela constante mudança de peças em cartaz. De acordo com Ignacio Arellano, “[l]a avidez del público causaba el desgaste rápido de la comedia y se creaban textos nuevos con gran velocidad” (ARELLANO, 1995: 107). Tamanha é a força da demanda que, mais do que o elevado número de peças, têm lugar múltiplas encenações: em Madrid, capital do Império após 1561 e centro do teatro comercial, ainda no século XVI houve anos que registraram até 250 representações anuais (PONTÓN GIJÓN; FOSALBA; LÓPEZ, 2013: 586), e, em 1641, havia nesta cidade um *corral* com apresentações todos os dias da semana (ARELLANO, 1995: 67). Em suma, números que se

⁹ Como tragicomédia, comédia sérias, comédia de capa e espada e a comédias de figurón, para citar alguns dos muitos gêneros cultivados, que abarcavam, e frequentemente mesclavam, trágico e cômico (ARELLANO, 2011).

¹⁰ Trad livre: “Foi estimada a produção total de peças no teatro espanhol do século XVII em 10.000.”

põem eloquentes quando se tem em conta que, poucos anos antes, não havia nada senão representações fortuitas e improvisadas.

Aliada às fórmulas de sucesso e pequenas variações com ares de novidade, a sedução dos sentidos era outro elemento importante para a cativação do público. Uma vez que o teatro encontrou um lugar estável e fechado, tornou-se possível o estabelecimento de atrativos sonoros e visuais no contexto das representações: além da cenografia muito mais sofisticada do que nos tempos de rua, efeitos visuais (como voos e desaparecimentos, possibilitados por mecanismos cênicos como as *tramoyas*) tinham uso disseminado e não era incomum haver trilha musical, como as chamadas *chirimias*, para cenas com seres divinos (ARELLANO, 1995: 81-82).

Desenhava-se, assim, um espetáculo comercial que, valendo-se de artifícios, seja de construção dramática ou mecânica, assimilava os caracteres culturais do humanismo. Afinal, era uma elegia, em língua vernácula, ao humano – isto é, ao homem comum, dotado de vontade e identidade social (e não de destino e distinção, como na tragédia clássica), que podia ser um herói camponês ou mesmo personagens até então tidos como elevados, como integrantes da Corte, que agora se misturavam, no palco, às outras classes sociais, inclusive com tom cômico. A propósito, um aspecto relevante da louvação do humano se materializava na forja de ídolos: a fama do ator, frequentemente anunciado nos cartazes de divulgação das peças, era essencial ao sucesso comercial das representações (*Ibid.*: 102). Havia, deste modo, uma espécie de *star system* no teatro dos corrales (GARCÍA REIDY, 2016), no qual os espectadores não apenas idolatravam os intérpretes, com considerável carga sexual no caso das atrizes,¹¹ mas se fascinavam, negativa ou positivamente, com os fatos da vida pessoal dos ídolos que, falsos ou verdadeiros, podiam ser casamentos, adultérios, decadência pessoal ou tão só o estilo de vida, caracterizado por vultosos gastos voluptuários, como roupas de luxo (MCKENDRICK, 1992: 189).

Com efeito, para a Espanha dos séculos XVI e XVII o fausto e a aparência tinham importância em todos os domínios da vida social (OROZCO DÍAZ, 1969). Era, ainda que de um modo indireto, a expressão de um sucesso político de uma nação que vivera seu auge neste período, com conquistas territoriais nos Países Baixos, América do Sul, atuais Califórnia e Filipinas e vitórias contra os turcos (KAMEN, 2005b: 139). Como resume J.H. Elliott,

¹¹ Deve-se ter em mente que a atuação profissional de mulheres era fato recentíssimo, datado do próprio Século de Ouro Espanhol. (MCKENDRICK, 1992: 49)

For a few fabulous decades Spain was to be the greatest power on earth. During those decades it would be all but the master of Europe; it would colonize vast new overseas territories; it would devise a governmental system to administer the largest, and most widely dispersed, empire the world had yet seen. (ELLIOTT, 2002: p. 2.59)¹²

Refletidas na afirmação da nação cristã espanhola, as propriedades políticas deste sucesso contaminaram o teatro, que amiúde glorificava a autoridade monárquica bem como seu cristianismo (MARAVALL, 2009), consubstanciando assim a conservação da ordem social vigente (DÍEZ BORQUE, 1976: 362). Daí Arellano, a exemplo de muitos outros, dizer que o teatro dos *corrales* buscava “[e]ntretener y ensinar, mezclar lo útil con lo dulce” (ARELLANO, 1995: 26). E, em verdade, o teatro foi essencial, com suas narrativas históricas, para a criação de uma identidade nacional espanhola (RYJIK, 2011). Havia, assim, um espetáculo que era influenciado pelo gosto do público ao mesmo tempo que o influenciava no que toca à ideologia e mesmo à maneira de se comportar na vida social:

No theatre audience can ever have exerted more influence on the drama that served it than that of seventeenth-century Spain, and no theatre can ever have had a greater and more sustained impact on the society that produced it. Certainly no theatre can have been more effective in creating for a people myths that not only reflected but confirmed and even shaped its sense of collective historical and national identity. (MCKENDRICK, 1992: 196)¹³

O cultivo de um público massivo, compreendendo numa só plateia segmentos heterogêneos da sociedade, e a afirmação da identidade nacional espanhola se compatibilizavam com os movimentos de desenvolvimento do Estado Nacional no período: de um lado, homogeneização cultural do povo, com vistas à criação de coesão social; e, de outro, burocratização, isto é, o estabelecimento do aparato institucional para o exercício do poder no território da nação (WALLERSTEIN, 1974). Não à toa, o nascente Estado espanhol manteve relações com o teatro, regulando-o: uma vez que eram necessárias licenças para a encenação nos *corrales*, havia um controle, embora indireto, sobre o conteúdo das peças (PONTÓN GIJÓN; FOSALBA; LÓPEZ, 2013: 580). Mais do que isso, também se estabeleceu uma censura, que buscava indícios de calúnias e difamações nos textos (MCKENDRICK, 1992: 185). Todavia, a censura sobre o teatro era algo permissiva, já que as

¹² Trad. livre: “Por algumas fabulosas décadas, Espanha foi o maior poder na Terra. Durante estas décadas, seria tudo, exceto líder da Europa: colonizaria vastos territórios além-mar; conceberia um sistema governamental para administrar o maior, e mais disperso, império que o mundo já vira.”

¹³ Trad. livre: “Nenhuma audiência pode ter exercido maior influência sobre o drama que a entreteu do que aquela da Espanha do século XVII, e nenhum teatro pode ter desempenhado maior e mais regular impacto na sociedade que o produziu. Certamente nenhum teatro pode ter sido mais efetivo em criar mitos populares que não apenas refletiam, mas confirmavam e até formavam um sentido de identidade coletiva histórica e nacional.”

poderosas forças da Inquisição, que ora enfrentavam os efeitos intelectuais da Reforma Protestante, estavam mais preocupadas com a literatura impressa, ficando as peças sob responsabilidade dos órgãos públicos (KAMEN, 2005b: 193-4).

Por aqui já se pode ver que, apesar de glórias em certo período e da consolidação de uma identidade nacional, o Estado espanhol não logrou estabelecer seu poder sobre os diferentes reinos que formaram seu território a partir dos Reis Católicos:

The day-to-day restrictions on royal power are perhaps the clearest evidence that 'absolutism', if it existed in peninsular Spain, was more a legal fiction than a political reality; and that the elaborate systems of the political theorists should be treated with considerable scepticism. In the crown of Aragon and in Navarre, which had active parliamentary systems, the ability of the king to raise money or make laws was subject to the approval of the Cortes. In the Basque provinces, which were virtually self-governing republics within Spain, royal authority was so nominal that in Vizcaya the king had the status only of a feudal lord ('king in so far as he is lord of the land', the law stated). Though the king lived in Castile, he made no attempt to Castilianise Spain, and the various realms of the peninsula continued to enjoy the complete autonomy that they had enjoyed under the Catholic Monarchs. [...] If order was maintained in Castile it was not through force or tough government, but exclusively through a good working relationship between the local communities and the crown. (KAMEN, 2005b: 159-60)¹⁴

Neste contexto, entende-se a importância do teatro, como instrumento com penetração em todas as cidades grandes do reino para o estabelecimento de uma base cultural comum e, por óbvio, favorável ao que fazia coesa a sociedade espanhola: cristianismo e monarquia. Logo, o pertencimento do palco à afirmação da identidade espanhola não dependia do poderio do Estado. Mais do que isso, pode-se dizer que o teatro se tornou mais importante conforme a crise tomava conta dos domínios políticos e econômicos do reino. Afinal, as glórias não se repetiram após a metade do século XVI e as guerras com franceses e holandeses, além de conflitos internos, não tardaram a expor a debilidade da Espanha, que, afora os fracassos de ordem militar, ainda experimentou marcante deterioração fiscal causada por seguidos

¹⁴ Trad. livre: "As restrições cotidianas sobre o poder real talvez sejam a evidência mais clara de que o 'absolutismo', se existiu na Espanha peninsular, era mais uma ficção legal do que uma realidade política; e que os elaborados sistemas de teóricos políticos devem ser tratados com considerável ceticismo. Na Coroa de Aragão e em Navarra, que tinham atividades parlamentares, a habilidade do Rei de arrecadar dinheiro ou promulgar leis era submetida à aprovação das Cortes. Nas províncias bascas, que eram virtualmente repúblicas autogovernadas na Espanha, a autoridade real era tão limitada que, em Vizcaya, o Rei tinha apenas o status de um senhor feudal ('rei na medida em que é um senhor de terras', dizia a lei). Ainda que o Rei vivesse em Castela, ele não tentou castelhanizar a Espanha, e os vários reinos da península continuaram a gozar da completa autonomia de que desfrutaram sob os Reis Católicos. [...] Se a ordem foi mantida em Castela, não foi pela força ou repressão, mas exclusivamente através de uma boa relação entre as comunidades locais e a Coroa."

empréstimos tomados do exterior com o objetivo de financiar o fausto real e a expansão do aparato burocrático.¹⁵

No final do século XVI, agravando a situação, tem lugar a pior das pestes sazonais, chamada de Peste Atlântica, que ceifou a vida de meio milhão de espanhóis entre 1596 e 1602 (DOMÍNGUEZ ORTIZ; EZQUERRA, 2005: 261). Como J.H. Elliott sumariza a situação,

Already, before it was struck by the plague, Castile was weary and depressed. The failures in France and the Netherlands, the sack of Cadiz by the English, and the King's request for a national donativo in 1596 as bankruptcy struck, completed the disillusionment that had begun with the defeat of the Invincible Armada. Then, to crown it all, came the plague. The unbroken succession of disasters threw Castile off balance. (ELLIOTT, 2002: p. 2.694)¹⁶

Com os insucessos militares no exterior, uma crise fiscal que comprometia a capacidade administrativa espanhola e, junto à entrada de metais, tinha efeitos deletérios sobre a inflação, uma peste devastadora e sublevações em regiões cujas elites não aceitavam o jugo da monarquia espanhola, tomou forma um sentimento de pessimismo e fatalismo que encontraria expressão em boa parte da arte barroca espanhola: o *desengaño*. Contudo, o teatro dos *corrales* continuou a florescer, com toques de terror influenciados por uma geração trágica no século XVI (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN; FOSALBA; LÓPEZ, 2013: 629-630), mas sempre com finais felizes e harmoniosos, apesar da deterioração da situação, seja no orçamento público ou nos *fronts* estrangeiros, que não demorariam a somar o sangrento conflito da Guerra dos Trinta Anos, conflito de fundo religioso com a monarquia francesa. Assim, é consenso que a *comedia nueva* serviu como um entretenimento de escapismo, posto que os dramaturgos faziam “*una literatura de evasión. Evitaban temas desagradables, propicios a herir susceptibilidades*” (DOMÍNGUEZ ORTÍZ; EZQUERRA, 2005: 396). De fato, J.H. Elliott vê neste contraste entre o feliz entretenimento e a situação de crise como uma característica do Barroco que é intensificada em domínios espanhóis:

This constant dualism between the spirit and the flesh, the dream and the reality, belonged very much to seventeenth-century European civilization as a whole, but it

¹⁵ “Repayment of state bonds (juros) for loans by bankers and others, absorbed by the end of Charles V's reign in 1556 some 68 per cent of normal Castilian revenue. By 1565 the figure was up to 84 per cent, and by the end of Philip's reign in 1598 the total juro debt was nearly eight times that of annual revenue. The cost of imperialism was clearly ruinous: in 1634, under Olivares, over 93 per cent of expenditure was earmarked for foreign policy.” (KAMEN, 2005: 30)

¹⁶ Trad. livre: “Neste ponto, antes de ser devastada pela peste, Castela já se encontrava exausta. As falhas na França e nos Países Baixos, o saque de Cádiz pelos ingleses, e a exigência do Rei por um donativo nacional em 1596 após a bancarrota completaram a desilusão que começara com a derrota da Invencível Armada. Então, para coroar tudo isso, veio a peste. Esta sucessão de desastres desequilibrou Castela.”

seems to have attained an intensity in Spain that it rarely achieved elsewhere. (ELLIOTT, 2002: p. 2.741)¹⁷

Se há um nome responsável por tamanho sucesso popular do teatro, ao menos no que toca ao drama, é o de Lope de Vega, pois

Although the Spanish and Italian theatre companies had paved the way, it was he who effectively created, through the success of his plays, a public of a sort that had scarcely existed before – a large public of regular playgoers from all walks of life prepared to pay for their pleasure. (MCKENDRICK, 1992: 66)¹⁸

O *Fénix de los Ingenios*, como é chamado, absorveu as influências da caráter popularesco das trupes espanholas, das leituras greco-latinas dos italianos e do caráter catequizador teatro religioso lhes juntando os temas históricos e nacionais. Não obstante, sua maior contribuição foi encontrar fórmulas dramáticas que se prestavam à escrita sucessiva de numerosas peças com potencial de público. Nas palavras de Gonzalo Pontón Gijón,

[F]ue el desarrollo de un espectáculo populista perfectamente codificado, ajeno a todo purismo, muy consciente de que el teatro vive en escena y se alimenta de acciones y pasiones, más que de pensamientos y palabras, lo que cautivó a los espectadores y dio entrada a la monarquía cómica de Lope de Vega. (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN; FOSALBA; LÓPEZ, 2013: 599)

Ancorado em sua fórmula, Lope foi capaz de escrever, entre os anos 1587 e 1635, trezentas e dezesseis peças – e este número se refere apenas às peças conservadas e com autoria indisputada (GARCÍA REIDY, 2013: 172). Outras contagens chegam a lhe atribuir mais de mil peças, o que provavelmente não se reveste de verdade, mas aponta para a prolífica produção para o palco comercial, onde Lope garantiu seu sustento, como o mais bem sucedido escritor profissional do Século de Ouro. Sua fama, no entanto, cobrava um alto preço: ao longo de sua vida como dramaturgo, foi foco de diversas polêmicas intelectuais, como os debates contra Góngora, Colmenares e até escritos apócrifos, que tinham em seu bojo ácida crítica à adesão, vista como problemática por muitos, de Lope ao gosto do público, em oposição às teorizações dos eruditos (RUIZ PÉREZ, 2015: 167 ss). Além disso, também era problemática, ainda à luz de princípios nobiliárquicos medievais, a dependência de um ofício remunerado – não por acaso, o próprio Lope, quando ainda alimentava a esperança de

¹⁷ Trad. livre: “Este constante dualismo entre o espírito e a carne, o sonho e a realidade, pertence por excelência à civilização europeia do século XVII como um todo, mas parece ter atingido uma intensidade na Espanha que raramente atingiu em outros lugares.”

¹⁸ Trad. livre: “Embora as companhias teatrais espanholas e italianas tivessem pavimentado o caminho, foi ele que efetivamente criou, pelo sucesso de suas peças, um público de um tipo que pouco existia antes – um público amplo de espectadores regulares de todos os segmentos da vida preparados para pagar por seu prazer.”

aceder à nobreza, alegou falsamente que só escrevia por recreação, e não por necessidade de ganhar dinheiro (WRIGHT, 2001: 19-23).

Entretanto, quando enfim se assume como um dramaturgo popular, escreve um discurso para, de um lado, afirmar sua erudição e, de outro, prescindir dela para defender sua prática dramática popularizante. Anos depois de sua leitura à frente da Academia de Madrid, este discurso é publicado em 1609 sob o nome de *Arte Nuevo de Hacer Comedia en este Tiempo* e seus preceitos logram influenciar muitos dramaturgos importantes do período, como Guillén de Castro, Tirso de Molina e Ruiz de Alarcón, de modo que se converte na obra preceptiva mais representativa do século XVII espanhol, ainda que não se revestisse da aura erudita que textos congêneres contemporâneos apresentavam.¹⁹

Embora os procedimentos dramáticos consolidados por Lope de Vega tivessem estabelecido bases para um espetáculo capaz de ir muito além de sua própria obra, não garantiram a sobrevivência do teatro dos *corrales* no longo-prazo. Afóra os detratores da atividade profissional do mercado de diversões públicas, que seguiam campanhas contra o espetáculo, religiosos passaram a atentar com mais força para o potencial disruptivo das peças, em termos morais e até sociais. Pressionado por estas alegações em meio a um período de crise, o rei Felipe II chegara a proibir temporariamente o teatro comercial ainda no século XVI. Mais tarde, em 1624, Tirso de Molina foi impedido de escrever e, com o mesmo espírito moralista, o impedimento foi estendido pelas autoridades públicas à impressão de peças teatrais até 1634. Não satisfeitos, os proibicionistas ainda tiveram sucesso ao lograr impor regulações em diversas localidades, inclusive Madrid, no que concernia à quantidade de representações, padrões de moralidade para a vida pessoal dos atores e mesmo a obrigatoriedade de peças sobre temas históricos e religiosos (DOMÍNGUEZ ORTÍZ; EZQUERRA, 2005: 402-4). De fato, são tantas as limitações que logo o teatro volta a ser totalmente proibido, mas as necessidades econômicas dos hospitais e das irmandades falam mais alto e, em 1651, os *corrales* voltam a funcionar como antes (ARELLANO, 1995: 142).

De qualquer maneira, a volta às atividades não apresentava o viço de outrora. Mais do que a sequência das pressões dos moralistas e das autoridades públicas, os *corrales* enfrentavam a escassez de mão-de-obra criativa. Afinal, os teatros cortesão e religioso continuaram se desenvolvendo e passaram a pagar melhor e oferecer maior sofisticação cênica aos profissionais – e, deve-se adicionar, estas modalidades espetaculares não

¹⁹ “No hay en el *Arte nuevo* referencia alguna al ansiado mecenazgo regio ni a la supuesta nobleza de su sangre, ni tampoco a su deseo de ser visto como un nuevo Virgilio, elementos que conformaban en gran medida el discurso del Fénix en las obras que había publicado desde una década antes.” (GARCÍA REIDY, 2013: 255)

experimentavam perseguições moralistas. Em primeiro lugar, o teatro religioso, também chamado de sacramental, caracterizado por retratar gratuitamente, em carros e plataformas cênicas postas em lugares públicos durante festas do *Corpus*, vidas de santos com fins catequizadores (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN; FOSALBA; LÓPEZ, 2013: 513-4), beneficiou-se de desenvolvimentos tecnológicos e pôde oferecer mais hipóteses expressivas aos autores, entre os quais se destaca Calderón de la Barca, aquele que, pelo sucesso de público e de estipêndios, veio a suceder a “monarquia lopesca”. Outrossim, há que se notar que podia ser atrativo criar para um espetáculo com importância ritualística ímpar e alinhado às autoridades:

The Corpus plays had become an instrument of national and municipal protocol and pride, as much as a shared expression of faith. We must not for all this underestimate their ritual identity – candles burned throughout the performances even in broad daylight – nor their role as a means of instruction and public witness. (MCKENDRICK, 1992: 243)²⁰

De outro lado, a partir do final do século XVI, os integrantes da Corte passam a gastar dinheiro para a manutenção de artistas como forma de afirmação social, no que se incluem representações de peças para audiências privadas, em palácios e salões faustosos (WRIGHT, 2001). Curiosamente, com a deterioração da situação econômica da nação, a preocupação da nobreza com aparência se exacerba e os pagamentos para os artistas, bem como os meios técnicos disponíveis,²¹ são consideravelmente incrementados, tornando a atividade atrativa para os profissionais, que, mais do que o prestígio de estar em meios nobiliárquicos e reais, beneficiavam-se do fato de não depender economicamente da imprevisibilidade das bilheterias.

Assim, a produção teatral espanhola se encaminha, ao longo do século XVII, para o espetáculo total (ARELLANO, 1995: 409), em que as tecnologias musicais e visuais, em elevados contextos de nobreza e religiosidade, ganham preponderância sobre o drama cotidiano, especialidade das peças dos *corrales*. Não por acaso, Bances Candamo, dramaturgo de sucesso em meios cortesãos no final do século e famoso pela adesão aos efeitos especiais, despreza o ideais dramáticos popularizantes de Lope de Vega, visto como inferior à tradição erudita (PORQUERAS-MAYO; SÁNCHEZ ESCRIBANO, 1965: 380 ss). Já não

²⁰ Trad. livre : As peças do Corpus se tornaram um instrumento de protocolo municipal e nacional e de orgulho, tanto quanto uma expressão compartilhada de fé. Não devemos subestimar sua identidade ritual – velas queimadas ao longo de performances até mesmo à luz do dia – nem seu papel como meio de instrução e testemunho público.

²¹ Aumentam significativamente as possibilidades de efeitos especiais e de utilização dramática da música, o que implicava em maior espaço para a experimentação. (MCKENDRICK, 1992: 209 ss).

importava tanto agradar ao gosto do grande público massivo, uma vez que o apoio moral e financeiro da nobreza, dos religiosos e do Estado bastava para a manutenção, em condições profissionalmente satisfatórias, dos artistas em atividade.

Todavia, estavam longe de ser satisfatórias as condições em que se encontrava a Espanha. A despeito do controle dos metais vindos da América no século XVI, décadas depois o reino se convertera num mero entreposto para a Inglaterra e outras partes da Europa, devido às dívidas que adquirira (KAMEN, 2005b: 170). Ligados a isso, os conflitos militares e as sublevações internas culminaram, em 1640, na franca decadência dos espanhóis:

For 1640 had, in fact, marked the dissolution of the economic and political system on which the Monarchy had depended for so long. It had seen the disruption and decline of the Sevillian commercial system which had given the Spanish Crown its silver and its credit; and the disruption also of the political organization of the Spanish peninsula, inherited from the Catholic Kings and transmitted unchanged by Philip II to his descendants. This political disruption was itself the outcome of the crisis of the reign of Philip III – the crisis of the Atlantic economy as the New World shrank back into itself, and the crisis of the Castilian economy, undermined by long years of abuse and by the strain of unending war. (ELLIOTT, 2002: p. 2.796)²²

Em seguida, eventos como as rebeliões finais nos Países Baixos, Portugal, Sicília e Nápoles, onde o reino exerceu poder até a vitória dos secessionistas, e a derrota definitiva para a França na Guerra dos Trinta Anos, com a assinatura da Paz de Westfália em 1659, só representaram a oficialização de uma crise militar, econômica e institucional que já se fazia conspícua. Terminava assim o chamado Século de Ouro Espanhol, que, afora os momentos iniciais de expansão sob os Reis Católicos, não teve muito de dourado, uma vez que a Espanha poucas vezes deixou de depender de capital e tropas estrangeiras (KAMEN, 2005: 88). De verdadeiramente reluzente, restaram a arte barroca e o teatro aurisecular, cuja modalidade comercial merecerá análise dramatúrgica, a partir da preceptiva de Lope de Vega, no próximo capítulo.

²² Trad. livre: “ Porque 1640 de fato marcou a dissolução do sistema político e econômico do qual dependeu por tanto tempo a Monarquia. O ano registrou a quebra e o declínio do sistema comercial sevilhano que dera à Coroa Espanhola ouro e prata; e a quebra também da organização da Espanha peninsular, herdada dos Reis Católicos e transmitida intocada por Felipe II a seus descendentes. Esta quebra política era em si o resultado da crise do reinado de Felipe III – a crise da economia atlântica, causada pelo declínio do Novo Mundo, e a crise da economia castelhana, prejudicada por longos anos de abuso e pelo peso da guerra sem fim.”

1.2 Cinema sonoro, Los Angeles

Entre o final do século XIX e a início da terceira década do século XX, três fatores alteraram profundamente a sociedade estadunidense: o crescimento da população urbana (de 1890 a 1930, vai de 25,5% para 56,4%), a consequente industrialização, aproveitando-se da disponibilidade de mão-de-obra, e o contato com meios de comunicação de massa (JOWETT, 1976: 4). Quanto a estes últimos, embora já tenham expressão anos antes, principalmente nos jornais e revistas ilustradas, só ganham maior alcance a partir da consolidação do cinema, que será o meio cultural mais influente e popular dos Estados Unidos de 1896 a 1946 (SKLAR, 1975: 3).

Naturalmente, o cinema não surge de pronto como um fenômeno de massas – ao contrário, a descrição de movimentos em imagens sucessivas e periódicas pertence ao domínio da pesquisa das ciências naturais, interessadas em captar e entender processos cinéticos não passíveis de apreensão pelo olho humano (COSTA in: MASCARELLO, 2006: 17 ss). A transição de um recurso científico para uma forma de entretenimento se dá a partir da ação de alguns empresários, como os Irmãos Lumière e Thomas Edison, que captam acontecimentos diversos em filme para posteriormente exibi-los àqueles trabalhadores das indústrias urbanas. Não à toa, Robert Sklar nota que foi o contato com o mundo dos trabalhadores, entre os quais havia quantidade significativa de imigrantes e iletrados, que viabilizou o cinema enquanto indústria (SKLAR, 1975: 16). Visando à arrecadação de quantias monetárias que cobrissem os não desprezíveis custos de produção e garantissem o lucro, a ainda incipiente indústria direcionou suas produções a um público cada vez mais amplo e de procedências variadas, constituindo de fato um meio de comunicação de massas (JOWETT, 1976: 11 ss).

Sobretudo para os mais pobres e menos instruídos, o cinema, ainda tributário do *vaudeville*, representava uma forma de entretenimento que alterava um padrão até então dominante: como aponta Garth Jowett, a diversão passou do local ao nacional (JOWETT, 1976: 15), isto é, se antes as pessoas jogavam *baseball* com amigos ou acompanhavam apresentações de trupes viajantes, agora se dedicavam a métodos de distração que não tinham caráter tão marcadamente local, mas se direcionavam a uma ampla audiência.

A partir dos filmes de Edwin S. Porter, que juntava imagens díspares, em cenários e tempos diferentes, mas que, conjugadas, expressavam uma ação sequencial clara, percebeu-se que era possível contar histórias ao público (NORMAN, 2007: 24 ss) – e este estava ansioso por vê-las. Entretanto, a demanda cada vez maior por filmes mais longos, com mais atores,

tomadas e cenários, trouxe complexidade a uma indústria que dera os primeiros passos retratando ações simples e pontuais. Pelo lado expressivo, os produtores passaram a ter que se preocupar com o planejamento das narrativas que projetariam na tela, questão cuja solução foi dada por William Ince, no início da década de 1910, quando introduziu a ideia de um texto escrito semanas antes da filmagem que não daria espaço para grandes improvisos por parte de atores e diretores – estava, enfim, estabelecido o que seria o roteiro cinematográfico (STEMPEL, 2000: 41). Com filmagens mais complexas, logo se tornou claro que a base econômica popular que o cinema estabelecera, com preços baixos e locais de exibição algo descuidados, não era suficiente para garantir o capital necessário a suas operações. Assim, subiram os preços e melhoraram as condições de exibição, fazendo a nova arte atraente também para um público de classe média. Em 1915, cinema já não era só mais um entretenimento de casas de espetáculos popularescos, mas de “*magnificent picture palaces on the main streets of American cities*” (JOWETT, 1976: 51).

Ao mesmo tempo, a estrutura produtiva assimilou uma divisão do trabalho cada vez mais especializada para acompanhar a nova configuração de mercado. O que antes era deixado ao arbítrio do diretor passou, em 1914, a ser responsabilidade de um produtor central que se punha como dono do projeto e ao qual respondiam, direta ou indiretamente, todos os outros contratados, fossem diretores, roteiristas ou cenógrafos (STAIGER in: BORDWELL; THOMPSON; STAIGER, 2005: 96). Em consequência, não sendo mais os filmes produções artesanais, criou-se um ambiente de padronização, em que as obras se pareciam em muitos aspectos, algo particularmente valioso para a previsibilidade dos resultados de bilheteria. No entanto, como o público do entretenimento demandava novidades, as variações, ainda que pouco significativas, eram propaladas incessantemente pela publicidade (*Ibid.*: 113). Mesmo quando as variações eram consideráveis, encontravam-se obstadas por padrões: assim tomou forma a prática dos gêneros cinematográficos, que garantiam diferentes configurações estilísticas e narrativas nas obras, mas dentro dos limites das convenções estabelecidas. A motivação econômica para tal cerceamento é bem sintetizada por Thomas Schatz:

Those who invest their capital, from the major studio to the struggling independent, are in a curious bind: on the one hand, their product must be sufficiently inventive to attract attention and satisfy the audience's demand for novelty, and on the other hand, they must protect their initial investment by relying to some extent upon established conventions that have been proven through previous exposure and repetition (SCHATZ, 1981: 5)²³

²³ Trad. livre: “Aqueles que investem seu capital, do grande estúdio até o quixotesco independente, estão em curiosa conexão: de um lado, o produto precisa ser suficientemente inventivo para atrair atenção e satisfazer a

Erigem-se, assim, as bases de uma indústria calcada numa dicotomia composta por, de um lado, padronização e, de outro, variação – que se manterá ao longo dos anos vindouros. Com esta configuração, o cinema estadunidense, na mesma época, ganha inclusive mercados internacionais, até então dominados principalmente por estúdios franceses e italianos. Porém, a virada não se deve simplesmente às adaptações industriais incorporadas pelos estadunidenses, mas à Primeira Guerra Mundial, que golpeou pesadamente a estrutura produtiva europeia (SKLAR, 1975: 46). Opostamente, do outro lado do Atlântico, o conflito mundial, mais do que um elemento benéfico nos negócios, pôs-se como uma oportunidade para o cinema estadunidense provar sua relevância, chance que não foi desperdiçada: servindo ao elogio das forças britânicas, o meio provou seu potencial como propaganda, o que motivou o então presidente Woodrow Wilson a criar o *Committee on Public Information* (CPI), departamento de informações sobre a guerra que, pela primeira vez, apoiava-se nos filmes (JOWETT, 1976: 66 ss).

Seja social ou econômico, o crescimento do setor o tornava cada vez mais atraente para grandes empreendimentos. Aproveitando-se das circunstâncias, William Fox e Adolph Zukor, cada qual com seu estúdio, iniciaram uma prática que seria central por décadas: a verticalização (SKLAR, 1975: 41 ss). Ambos perceberam, pioneiramente, que se dedicar a apenas uma atividade da cadeia produtiva cinematográfica significava não ter total controle sobre os resultados de seus filmes. Por isso, passaram a produzir, distribuir e exibir suas obras, de maneira que estas já tinham a garantia de consumo sob os auspícios de quem as fizera. Mais do que isso, a necessidade de prover continuamente as salas de cinema de filmes intensificou a produção, que passou a ser mais numerosa e, para tentar evitar deslizes comerciais, dependente de garantias de bons resultados. Entre estas, tomou forma perene não apenas o *feature film*, filme de longa-metragem que tinha maior poder de entretenimento por contar uma história elaborada, mas também o *star system*, que consistia na exploração da imagem pessoal de atores para aproximar sentimentalmente o filme dos espectadores, fenômeno cujas implicações econômicas são descritas por Tino Balio:

In the era of vertical integration, the star system affected all three branches of the industry. A star's popularity and drawing power created a ready-made market for his or her pictures, which reduced the risks of production financing. Because a star

demanda do público por novidade, e, de outro lado, eles devem proteger seu investimento inicial ao se apoiar, em alguma medida, em convenções estabelecidas, que já foram provadas por exposição prévia e repetição.”

provided an insurance policy of sorts and a production value, as well as a prestigious trademark for a studio, the star system became the prime means of stabilizing the motion-picture business. At the production level, the screenplay, sets, costumes, lighting, and makeup of a picture were designed to enhance a star's screen persona, which is to say, the image of a star that found favor with the public. At the distribution level, a star's name and image dominated advertising and publicity and determined the rental price for the picture. And at the exhibition level, the costs of a star's salary and promotions were passed on to moviegoers, who validated the system by plunking down a few coins at the box office (BALIO in: NEALE, 2012: 209)²⁴

Em termos materiais, o sucesso da indústria que se baseava nestes expedientes pode ser verificado no fato de que, a partir de 1919, investidores de Wall Street começam a investir nos estúdios, que também passam a vender ações na Bolsa de Valores de Nova York (JOWETT, 1976: 69). Consolidava-se então, em suma, uma grande indústria que tinha por objetivo o divertimento de um público de tamanho praticamente imensurável. Entretanto, por mais lúdica e anárquica que possa parecer, a ideia de divertimento de massas apresentava sérias reservas ao cinema industrial. Tão ligado ao sistema político e econômico que o cercava, não era de seu interesse minar as bases sociais do sistema que o sustentava. Portanto, não insuflava o conflito social, mas apenas reforçava a conciliação entre classes, sempre apoiando-se na premissa de que ir ao cinema era buscar uma fuga da realidade. Nas palavras de Robert Sklar, “[a]ll classes and castes might come together in the American picture palace to dream as equals in the dark. [...] In the realm of motion picture attendance, the class distinctions of American society began slowly to fade”²⁵ (SKLAR, 1975: 46).

Para Lary May, no entanto, a década de 1920 representou uma elitização do cinema (MAY, 2002: 57 ss). Com o fortalecimento da predominância dos palácios de cinema, grandes e luxuosas salas que dividiam os espectadores por setores e cobravam preços maiores do que aqueles de outrora, um público mais abastado se tornou a audiência mais visada. Não em vão, para May, é a este fato que se deve a prevalência de filmes aristocráticos de cenário rural, entre os quais ele aponta os dirigidos por Cecil B. DeMille como exemplos mais

²⁴ Trad. livre : “Na era da integração vertical, o *star system* afetava os três ramos da indústria. A popularidade e atratividade de uma estrela criavam de pronto um mercado para seus filmes, o que reduzia os riscos do financiamento da produção. Como uma estrela funcionava como uma espécie de apólice de seguro e como um valor de produção, além de uma prestigiada marca para um estúdio, o *star system* se tornou a maneira principal de estabilizar o negócio do cinema. No nível da produção, o roteiro, cenários, figurinos, iluminação e maquiagem de um filme eram desenhados para aperfeiçoar a persona de uma estrela, isto é, a imagem da estrela que agradava o público. No nível da distribuição, o nome e a imagem de uma estrela dominavam a publicidade e determinavam o preço de aluguel do filme. E, no nível da exibição, os custos salariais e promocionais da estrela eram repassados aos espectadores, que validavam o sistema ao inserir algumas moedas na bilheteria.”

²⁵ Trad. livre : “todas as classes e castas devem se reunir na sala de cinema americana para sonhar como iguais no escuro. [...] Em se tratando do público do cinema, as distinções de classe da sociedade Americana começaram a desaparecer.”

emblemáticos. Assim, com os palácios de cinema e filmes em grande parte vitorianos, para usar a nomenclatura de May, os estúdios verticalizados consolidaram seu poder sobre o mercado, expandindo-se para cada vez mais cidades – e com mais empresários, como Carl Laemmle, Marcus Loew e Samuel Goldwyn, aderindo à verticalização (SKLAR, 1975: 148), o que assentou as bases para o estabelecimento da maioria dos grandes estúdios que dominariam o mercado mundial dentro de pouco tempo.

A fórmula comercial sobre a qual se estabeleceram os estúdios, e que se mostrou perene na posteridade, tinha três baluartes cuja conjugação garantia o sucesso: *star system*, gêneros e orçamento (SCHATZ, 1988: 78). Em outras palavras, os estúdios fomentavam personas públicas com características bem marcadas e glamourizadas²⁶ que eram seguidamente utilizadas em papéis que lhes fossem adequados, pertencentes a gêneros cinematográficos igualmente convenientes para não abalar os pressupostos da personalidade construída e, ao mesmo tempo, atrair o público que a admirava. Isto, é claro, era feito com o apoio de significativos orçamentos devidos ao sucesso de filmes com altos valores de produção (como os de DeMille) e possibilitados, em parte, por uma mudança decisiva que ocorrera anos antes: buscando menores valores de mão-de-obra e de terra, os estúdios se estabeleceram, em vez de alguma grande cidade do Leste, num subúrbio de Los Angeles, que ficaria conhecido como Hollywood (SKLAR, 1975: 68).

Em 1927, o então pequeno estúdio dos irmãos Warner, que se tornaria um dos gigantes, lançou o filme *The Jazz Singer*, que, mais do que pavimentar o caminho para o sucesso comercial de seus produtores, introduziu o som sincrônico na película fílmica, fato que se tornou um marco tanto por dar a possibilidade ao espectador de ouvir os diálogos e músicas não presenciais (isto é, não interpretadas *in loco*) quanto por transformar decisivamente a indústria cinematográfica. Em primeiro lugar, o roteiro, que já era o guia da produção desde a década anterior (STAIGER in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 97), ganhou relevância ainda maior, já que escritores de diálogos mais sofisticados e realistas passaram a ser necessários (BALIO, 1993: 82) – não é de se estranhar, pois, que dramaturgos e escritores consagrados do Leste, como William Faulkner e Scott Fitzgerald, tenham conseguido contratos em Hollywood (STEMPEL, 2000: 62). Destes novos diálogos, surgiu uma configuração diferente daquela que Lary May identificou como vitoriana: aproximando-se da vida real, os filmes perderam o que tinham de exageradamente épico e

²⁶ “Glamour might be defined as, first and most important, sex appeal (though that phrase is banned by the Hays office, you have to say “it” or “oomph”), plus luxury, plus elegance, plus romance. Glamour is at present an accepted stock, and a very important stock in trade in the movie business” (THORP, 1939: 65).

fantasioso para se tornar mais urbanos, coloquiais e, assim, populares (MAY, 2000: 61 ss), predcados que se refletiram também em salas de cinema menos barrocas, mais baratas e sem divisão de público (*Ibid.*: 102 ss).

Até meados do segundo quartel da década de 1930, foram lançados muitos filmes que, alinhados aos predcados apontados por May, tinham conteúdo flagrantemente erótico (por exemplo, *Red-Headed Woman*, de Jack Conway, e *I'm No Angel*, de Wesley Ruggles) ou, fato incomum até então, descreviam as agruras da realidade social estadunidense (como *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy, e *Scarface*, de Howard Hawks), de tal sorte que entidades que advogavam a censura, existente em nível local e estadual desde a década de 1910 (JOWETT, 1976: 108 ss), ganharam força para alegar que o cinema poderia ter influências negativas sobre os espectadores, especialmente as crianças. É verdade que houve sucessivas tentativas de censura ao cinema ao longo dos anos precedentes, mas a indústria se mantinha protegida. Mesmo com a fundação em 1922 do *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), uma união de profissionais do setor que tinha o objetivo de articular uma autocensura como forma de evitar a censura federal, os efeitos das queixas eram pequenos. No entanto, em 1934, em meio à abundância de filmes de marcada ousadia (JOWETT, 1976: 165), movimentos de pressão ganharam impulso. Em especial, os católicos, através da recém-criada Legião da Decência, exerceram tamanha influência sobre Will Hays, presidente do MPPDA, que o convenceram a instituir o *Production Code Administration*, o PCA, sob a égide de sua instituição.

Como diz Gregory D. Black a respeito dos articulares do PCA, “[t]hey all wanted entertainment films to emphasize that the church, the government, and the family were the cornerstones of an orderly society and that success and happiness resulted from respecting and working in this system”²⁷ (BLACK in: ROSS, 2002: 104). Em direção à consecução desta meta, estabeleceram um código de condutas nos filmes que seria interpretado e fiscalizado por um padre, Joseph Breen, até a década de 1950. Ademais, a eventuais desvios cabiam pesadas sanções: o filme não poderia ser lançado e seus produtores deveriam pagar 25 mil dólares (*Ibid.*: 100). Sendo a indústria cinematográfica já muito rica e poderosa, é lícito pensar que ela tinha a força necessária para refratar a tentativa de censura. Todavia, na realidade, o que se viu foi a submissão – entre 1934 e os anos 1950, o chamado Breen Office “*scrutinized every*

²⁷ Trad livre: “todos queriam que os filmes de entretenimento enfatizassem que a igreja, o governo e a família eram os fundamentos de uma sociedade ordenada e que o sucesso e a felicidade resultavam do respeito e da colaboração com este sistema.”

Hollywood script for offensive social, political, and sexual themes” (*Ibid.*), chegando a influenciar diretamente sobre algo em torno de 20.000 filmes (*Ibid.*: 119). O poder e os números do PCA fornecem surpresa à primeira vista, mas não se permanece embasbacado quando se pensa nos lados político e econômico. Afinal, a submissão se prestava, a um só tempo, a evitar a censura federal, que poderia ser mais mordaz, e o boicote de parte do público, influenciada pelas vozes da censura, o que poderia diminuir arrecadações e afastar investidores. Conforme Robert Sklar, “[t]he movie moguls gave up their adversary stance because they suddenly found greater opportunities for profit and prestige in supporting traditional American culture, themselves becoming its guardians”²⁸ (SKLAR, 1975: 165).

Especificamente após 1929, as agudas preocupações com os lucros eram justificadas. Devido a uma crise de superprodução, causada por quedas em taxas de natalidade e de imigração (KENNEDY, 2001: 122), e posterior erosão das expectativas de melhora no mercado, tomou forma a Grande Depressão, que devastou a economia estadunidense e, indiretamente, mundial por vários anos, com quedas significativas no consumo. Entretanto, apesar da crise econômica que assolava o país, os estúdios sofreram pouco, se comparados a empreendimentos de outros setores. Registraram perdas apenas em 1932 e 1933 e logo se recuperaram, tendo inclusive o caso da MGM, que não chegou a experimentar déficits em momento algum durante o pico da Depressão (SCHATZ, 1988: 159). Em seguida, muitos deixaram de ser empresas familiares para passar a ser administrados por profissionais que racionalizavam ainda mais o processo com vistas ao incremento do lucro, o que implicou na abertura de subsidiárias e até na participação direta de banqueiros nos conselhos administrativos (BALIO, 1993: 5-8). Tais fatos se justificam porque foi na Depressão que o entretenimento cinematográfico, de caráter escapista, mostrou-se como uma verdadeira necessidade social (JOWETT, 1976: 261). Neste cenário favorável, o poderio econômico dos estúdios floresceu, configurando cada vez mais claramente o oligopólio existente. Assim, não espanta que o *National Industry Recovery Act* de 1933, embora declarado inconstitucional pela Suprema Corte em 1935, tenha afetado estas empresas, porém ainda sem tocar em seus bolsos:

Federal regulations helped to consolidate power, standardize production practices, and create a more genuinely integrated system; but at the same time they allowed

²⁸ Trad. livre: “os grandes produtores de cinema se entregaram às reivindicações de seus adversários porque de repente encontraram maiores oportunidades de lucro e prestígio dando suporte à cultura americana tradicional, tornando-se eles mesmos seus guardiões”

filmmaking artists, technicians, and laborers more power – both individually and collectively – within the system. (SCHATZ, 1988: 161)²⁹

As verdadeiras práticas oligopolistas, como a verticalização e o *block booking* (venda apenas em pacotes de filmes para exibidores), passaram incólumes e os estúdios continuaram a maximizar seus ganhos. Importante desenvolvimento desta época que coaduna com a afirmação individual dos profissionais foi a transição de um sistema centralizado no produtor para a criação de unidades menores, capazes de produzir mais e garantir maior variedade:

In the early 1930s, the management organisation in the major studios changed. Rather than one central producer supervising 30 to 50 films per year, a group of associate producers each specialised in particular types of films and managed only six to eight films. The proponents of the change argued that the new management system would improve the quality of the product. The industry believed that certain workers concentrating on fewer and special films produced greater economic returns than the mass production of the firm's entire product (STAIGER in: NEALE, 2012: 332).³⁰

Não obstante, a individualização dos profissionais foi mais fundo nos anos seguintes. Se antes constituíam uma pequena massa de trabalhadores nos estúdios, tendo vínculo contratual duradouro e se prestando a fazer diversos filmes em sequência, o *Revenue Act* de 1940, ao impor tributação de 90% sobre salários acima de 200 mil dólares, mas apenas 25% sobre ganhos de capital, tornou inviável o esquema de contratos até então dominante (SCHATZ, 1988: 300). A partir deste ano, os profissionais, sobretudo os que exerciam funções centrais como direção e produção, passaram a ser *freelancers* ou mesmo a abrir suas próprias empresas, o que levou os estúdios a se preocupar com produções individuais, cada vez mais caras e sofisticadas, em vez de simplesmente produzir quantidade (STAIGER in: NEALE, 2012: 339).

Concomitante ao início da transição para a produção independente, os estúdios perderam força com o *Consent Decree*, também de 1940, que os proibiu de adquirir mais salas de exibição e limitou a venda de pacotes de filmes a apenas cinco, que poderiam ser vistos antes pelo exibidor comprador (SKLAR, 1975: 170). No entanto, o que poderia parecer um

²⁹ Trad. livre: Regulações federais ajudaram a consolidar o poder, padronizar práticas de produção e a criar um sistema mais genuinamente integrado; mas, ao mesmo tempo, permitiram que artistas, técnicos e trabalhadores tivessem mais poder – individual e coletivamente – dentro do sistema.”

³⁰ Trad. livre: “No início da década de 1930, a organização gerencial dos estúdio mudou. Em vez de um produtor central supervisionando de 30 a 50 filmes por ano, um grupo de produtores associados se especializou, cada um, em tipos específicos de filmes, supervisionando apenas de seis a oitos filmes. Os proponentes da mudança argumentavam que o novo sistema melhorava a qualidade do produto. A indústria acreditava que determinados trabalhadores se concentrando em menos e especiais filmes produzia mais ganhos econômicos que a produção em massa.”

cenário desfavorável teve importante virada com a Segunda Guerra Mundial e a entrada dos EUA no conflito:

The war years were good ones for the American film industry. [...] The Big Eight saw their combined profits leap from \$19.4 million in 1940 to \$35 million in 1941, when war-related industrialization really began to pick up. Combined profits neared \$50 million in 1942 and then surpassed even pre-Depression totals, reaching \$60 million in each of the next three years. The momentum carried into 1946, Hollywood's best year ever, when combined profits soared to \$122 million. [...] Without question, the prime beneficiaries of the war boom were Hollywood's traditional powers (SCHATZ, 1988: 297-8)³¹

Junto à arrecadação, subiu também o número de espectadores: foi de 80 milhões semanais em 1940 para 100 milhões em 1946, números muito eloquentes quando se tem em conta que a população do país era de 132 milhões, segundo o censo de 1940. Robert L. McLaughlin e Sally E. Parry explicam os fatores econômicos que favoreceram os grandes estúdios:

After the United States entered the war, the economy boomed and spending money was more plentiful, but there was little to spend it on. Consumer goods, such as cars and household appliances, were in short supply because their manufacturers were making products for the war; vacations were difficult because gas was rationed, rubber tires were hard to come by, and the railroads gave priority to military personnel. The movies were one of the few easily accessible forms of entertainment for the newly prosperous home front to spend its money on. (MCLAUGHLIN; PARRY, 2010: 7)³²

Mas, apesar dos bons resultados, o poder econômico da indústria, de certa forma, teve que se curvar ao poder político do Estado. Após a entrada definitiva dos EUA na guerra, em 1942, foi criado o *Bureau of Motion Pictures* (BMP) dentro do *Office of War Information* (OWI), que garantiu, por parte da autoridade política, “*unprecedented control over the content of American motion pictures.*” (BLACK; KOPPES in: STAIGER, 1995: 279)

³¹ Trad. livre: “Os anos de guerra foram bons para a indústria do cinema americano. [...] Os Big Eight viram seu lucro combinado subir de 19,4 milhões para 35 milhões de dólares em 1941, quando a industrialização de guerra começou a aparecer. Lucros combinados se aproximaram de 50 milhões de dólares em 1942 e superaram até mesmo níveis pré-Depressão, alcançando 60 milhões de dólares em cada um dos três anos seguintes. A culminação se deu em 1946, melhor ano da história de Hollywood, quando os lucros combinados chegaram a 122 milhões de dólares. [...] Sem dúvidas, os principais beneficiários do boom da guerra foram os poderes tradicionais de Hollywood.”

³² Trad. livre: “Depois que os Estados Unidos entraram na guerra, a economia teve grande melhora e o gasto passou a ser maior, mas havia pouco com que gastar. Bens de consumo, como carros e utensílios domésticos, estavam em falta porque seus produtores estavam produzindo para a guerra; viagens eram difíceis porque o combustível era racionado, pneus de borracha eram difíceis de achar, e a ferrovias davam prioridade aos militares. Os filmes eram uma das poucas formas acessíveis de entretenimento para o agora próspero front interno gastar seu dinheiro.”

Baseado num manual de produção, o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, que preconizava maneiras de se criar uma mentalidade de guerra no cidadão através do cinema para a defesa da nação estadunidense e de seus ideais, o escritório gozou de grande popularidade e, além de influenciar indiretamente na escrita dos filmes, sugeriu 390 alterações específicas em produções até 1945, das quais 277 foram incorporadas pelos estúdios (*Ibid.*: 292). Em casos de insubmissão, a sanção imposta era a proibição da exportação da obra em questão, o que desencorajava produtores de se por contra o órgão (SCHATZ in: SLOCUM, 2006: 153).

Poucos anos antes, os Estados Unidos já haviam tentado impingir suas posições na arte, empregando artistas desempregados e assim os levando a privilegiar uma temática patriótica (KENNEDY, 2001: 256).³³ Porém, ainda não haviam logrado alcançar uma arte tão massiva quanto o cinema, como fizeram Adolf Hitler, com a estatal Ufa-Film, resultado da fusão de todos estúdios privados alemães em 1942, e Benito Mussolini, com seu financiamento direto à Cinecittà (PUTTNAM, 1997: 194-196). A instituição do OWI e de seu BMP constituiu passo importante para a garantia de influência sobre o meio de comunicação de entretenimento mais popular de sua época. Com significativo controle de conteúdo nas mãos, as autoridades se propuseram a informar o público nacional sobre a guerra e os esforços necessários, dentro do território estadunidense, para garantir o sucesso no *front*. Mas, em vez de se limitar à informação, aliaram-se ao escapismo típico de Hollywood para a orientação de mentalidades de maneira politicamente conveniente à ordem vigente:

Instead of opening realms of understanding by confronting experiences, OWI – the propaganda agency – and Hollywood – the dream factory – joined hands to deny realities. [...] Through their influence over motion pictures, the OWI's liberals undermined the liberation for which they said they fought (BLACK; KOPPEL in: STAIGER, 1995: 293)³⁴

³³ A bem da verdade, Franklin D. Roosevelt promoveu, em paralelo à afirmação da Pátria, um fortalecimento do Estado. Como resumizou num discurso em 1938, “‘History proves’, Roosevelt concluded, ‘that dictatorships do not grow out of strong and successful governments, but out of weak and helpless ones.’” (KENNEDY, 2001: 362) Desde o momento em que foi eleito, empreendeu reformas e ações que, em conjunto, superaram a ausência de regulação até então dominante e ficaram conhecidas como *New Deal*. Entre elas, destacam-se a aprovação de grandes obras públicas (*Ibid.*: 650) e de programas de promoção do emprego (como o Civilian Conservation Corps, destinado a por jovens para trabalhar em conservação ambiental) (*Ibid.*: 144), o combate aos trustes e à corrupção no seio do setor privado (*Ibid.*: 282; 359), o efetivo posicionamento do Federal Reserve System como banco central nacional, capaz de influir diretamente nas taxas de juro e assim no crédito (*Ibid.*: 274), e a garantia de direitos sociais (aposentadoria e seguro-desemprego) através, primeiro, do Emergency Relief Appropriation Act e, depois, do duradouro Social Security Act (*Ibid.*: 258).

³⁴ Trad. livre: “Em vez de fomentar a compreensão confrontando experiências, OWI – a agência de propaganda – e Hollywood – a fábrica de sonhos – se juntaram para negar realidades. [...] Através de sua influência nos filmes, os liberais do OWI comprometeram a liberação pela qual diziam ter lutado.”

A forma em que se materializou esse dirigismo ideológico consistiu, predominantemente, na narrativa de conversão, na qual um herói individualista se convence da importância da participação no conflito e se engaja no apoio às forças aliadas³⁵ (MAY, 2000: 148 ss). Entretanto, o caráter apologético não se limitou ao escopo do conflito – em vez disso, alguns filmes, em especial dos animadores de tropas Bing Crosby e Bob Hope, começaram a glorificar um estilo de vida privada suburbana cujos maiores objetivos são a conquista da mulher branca e o consumo (Ibid.: 157 ss). Além disso, é preciso adicionar um adjetivo que se tornou lugar-comum quando se fala neste novo padrão ético: pacato, que pode ser definido como pacífico, desprovido de conflitos. Afinal, as produções cinematográficas da Segunda Guerra Mundial também se prestaram à promoção da conciliação social entre raças e nacionalidades nos Estados Unidos, ainda que passassem longe de propor soluções aos prementes problemas sociais que permeavam a questão (JOWETT, 1976: 326). Estabelecia-se, assim, o conjunto de ideais que guiariam a classe média estadunidense por décadas.

Sem embargo, faz bem questionar: quais eram as motivações para que os estúdios aceitassem o jugo da autoridade nacional sobre seus conteúdos? Indubitavelmente, o caráter comercial da indústria cinematográfica moldava de maneira peremptória seus objetivos, que, na maioria das vezes, não passavam pela luta ideológica guiada pelo Estado, ainda que a ordem social vigente não fosse questionada. Em verdade, para trazer à baila eloquente exemplo, os estúdios, preocupados com interesses comerciais, não se vexavam ao negociar em mercados dominados pelo nazismo – se necessário, faziam até concessões. Como notou recentemente Ben Urwand, “Like other American companies such as IBM and General Motors, the Hollywood studios put profit above principle in their decision to do business with the Nazis. They funneled money into the German economy in a variety of disturbing ways.”³⁶ (URWAND, 2013: 8) Nestas circunstâncias, a mudança de orientação dos estúdios em direção à produção de filmes de guerra se deveu ao fato de que, com a erupção e posterior recrudescimento do conflito, os mercados europeus de exibição se tornaram inviáveis, não sendo mais necessário agradá-los, e o público estadunidense passou a cultivar curiosidade sobre o que ocorria do outro lado do Atlântico (SCHATZ in: SLOCUM, 2006: 147-148). Além disso, os esforços bélicos dos Estados Unidos trouxeram limitações produtivas à indústria geral no tocante ao que não fosse de uso na guerra, de modo que o negativo filmico

³⁵ Entre as produções que seguem esta fórmula, não há exemplo mais célebre do que *Casablanca*, de Michael Curtiz.

³⁶ Trad. livre: “A exemplo de outras companhias, como IBM e General Motors, os estúdios de Hollywood colocaram o lucro acima dos princípios em sua decisão de fazer negócio com os nazistas. Eles injetaram dinheiro na economia alemã numa variedade de formas perturbadoras.”

se tornou escasso e, por conseguinte, um meio eficiente para o Estado garantir colaboração por parte dos estúdios, que tinham ainda a vantagem de, em tal cenário, contar com menos concorrentes independentes (MAY, 2000: 146).

Ao fim do conflito, os executivos dos estúdios foram à Alemanha para conhecer os campos de concentração, mas, não estranhamente, demoraram anos para retratá-los de maneira recorrente no cinema comercial. Ora não lhes interessava mostrar a infâmia do inimigo vencido, mas controlar a produção cinematográfica no país para manter o mercado sob seu poder, mesmo que isso significasse pressionar para proibir a produção de negativo filmico em território alemão sob a alegação de que a matéria-prima dos filmes levava os mesmos materiais que o explosivo TNT (URWAND, 2013: 248 ss).

Embora a indústria cinematográfica estadunidense tivesse, neste momento, flagrante domínio sobre o mercado mundial³⁷, o cenário nacional do pós-guerra se desenrolou de maneira desfavorável. Em 1948, o *Paramount Decree*, resultado do processo *United States v. Paramount* julgado após anos na Suprema Corte,

abolished block booking, blind bidding, price-fixing, and all privileged arrangements between studios and theaters. In addition, the integrated majors were ordered to divest themselves of their theater holdings and function only as production-distribution companies (SCHATZ, 1988: 435)³⁸

Isso significava, em suma, que o sistema de estúdios estava desmantelado, já que agora as empresas deveriam produzir filme a filme, individualmente, sem ter garantias de locais de exibição. Quase ao mesmo tempo, a ansiedade em relação aos comunistas, novos inimigos na ordem mundial do pós-guerra, levou à perseguição de membros da indústria que eram acusados de ligações com o Partido Comunista por meio das atividades da *House of Un-American Activities Committee* (HUAC), comissão de inquérito instalada na Câmara dos Deputados. Houve adesão por parte de profissionais conservadores, que chegaram a delatar colegas, e até foi adotado um manual, escrito por Ayn Rand com o apoio de gente como King Vidor e Ronald Reagan, contendo indicações de como não fazer filmes de propaganda comunista: *A Screen Guide For Americans*, sob os auspícios da *Motion Picture Alliance for the Advancement of American Ideals* (MAY, 2000: 203). Uma vez que os suspeitos de tentar sabotar o governo estadunidense disseminando ideologia comunista foram impedidos de

³⁷ Garth Jowett chega a dizer que o primeiro pedido dos países libertos do jugo nazista era por comida e o segundo, filmes (JOWETT, 1976: 324).

³⁸ Trad. livre: “aboluiu o block booking, blind bidding, fixação de preços e todos os acordos privilegiados entre os estúdios e as salas de cinema. Além disso, os grandes estúdios integrados foram ordenados a se separar de suas redes de exibição e a funcionar apenas como companhias de produção e distribuição.”

trabalhar, a indústria perdeu, pelo menos temporariamente, talentos como os roteiristas John Howard Lawson, Dalton Trumbo e Howard Koch. E, para alguns, ao abraçar a “cultura do medo”, perdeu irremediavelmente o frescor que fazia com que ela fosse representante genuína da cultura nacional (SKLAR, 1975: 268). De qualquer forma, a despeito da ansiedade reinante, a bonança econômica dos tempos de guerra se manteve, o que influenciava positivamente tanto a vida privada dos cidadãos estadunidenses quanto as relações internacionais desse país:

With 7 percent of the world's population in the late 1940s, America possessed 42 percent of the world's income and accounted for half of the world's manufacturing output. [...] Dominating the international economy like a colossus, it had three-quarters of the world's gold supplies. (PATTERSON, 1996: 61)³⁹

Não menos decisivas, as mudanças sociais também fizeram sentir seu peso sobre o cinema. A volta dos soldados da Segunda Guerra, aliada ao bom momento econômico, fez com que fossem estabelecidas milhões de famílias que foram morar nos subúrbios, onde não havia salas de exibição – mesmo que houvesse, seria pouco provável que os recém-casados pudessem deixar de cuidar com muita frequência de seus novos filhos, a geração do *baby boom* (SKLAR, 1975: 274). Ao mesmo tempo, ganha popularidade a televisão, que, no fim da década de 1940, ajuda a derrubar as audiências cinematográficas (JOWETT, 1976: 348).

No período abarcado por este breve panorama do cinema industrial estadunidense, é muito claro o caráter dirigido que ele assume durante a guerra:

Films made during the war were [...] remarkably successful propaganda [...] in that they contributed mightily to manipulating Americans' understanding of the war, America's place in it, our enemies, our allies, and each individual's contribution to the war effort in similar ways (MCLAUGHLIN; PARRY, 2010: 299)⁴⁰

Porém, há que se notar o aspecto ideológico desta produção cinematográfica mesmo em tempos nos quais ele se mostra menos pronunciado, mas nunca ausente. Antes da Segunda Guerra, a adesão dos estúdios à censura já mostra suas tendências: “*As Hollywood conformed to moral and political regulation for financial reasons, films and the film industry were*

³⁹ Trad. livre: “Com 7% da população mundial no final dos anos 1940, os Estados Unidos possuíam 42% da renda mundial e respondiam por metade da produção industrial mundial. [...] Dominando a economia internacional como um colosso, tinha três quartos das reservas mundiais de ouro.”

⁴⁰ Trad. livre: “Filmes feitos durante a guerra eram [...] propaganda de imenso sucesso [...] no sentido de que contribuíram poderosamente para a manipulação da compreensão dos americanos sobre a guerra, o papel dos Estados nela, nossos inimigos, nossos aliados, e a contribuição de cada um para o esforço de guerra de maneiras similares.”

brought in line with the dominant institutions of mainstream American ideology: the church and the state”⁴¹ (DECHERNEY, 2005: 4). As finanças, a propósito, também têm sua influência no empreendimento de legitimar a ordem social vigente, conforme nota uma arguta observadora da época do *studio system*: “*Undoubtedly the fact that the movies are a billion-dollar industry serves to make the average film an advocate of the "American way," to make it a defender, even when it is only froth or nonsense, of the status quo*”⁴² (THORP, 1939: 215). Não deixa de ser curioso perceber que a afirmação do *status quo* não se limita ao apego a um sistema socioeconômico, mas sói coincidir com a defesa do Estado Nacional⁴³, que, na forma ideal da América dos sonhos, é presença constante:

The myth of America as a perfectible society, in which justice habitually triumphs and virtue always prevails, was cultivated assiduously by Hollywood films during the 1930s, '40s and '50s. Movie America was a promised land of limitless opportunity, unbridled liberty, unparalleled prosperity, unprecedented power and eternal, unstoppable progress (COYNE, 2008: 123)⁴⁴

Neste sentido, embora o mercado estrangeiro tenha tido sua relevância comercial, parece coerente que uma das principais buscas de Hollywood antes dos anos 1950, segundo Peter Decherney (DECHERNEY, 2005: 206), tenha sido estabelecer uma audiência nacional estadunidense. Pela abrangência do objetivo, entende-se o caráter massivo que expressavam: como disse Marguerite Thorp, o cinema oferecia “*poetry and psychology for the gentlemen's galleries, action and blood for the pit*.”⁴⁵ (THORP, 1939: 23) Em síntese, ao juntar diferentes classes sociais e identidades locais dos Estados Unidos, seja nas telas ou nas poltronas, o cinema constituiu um espaço público nacional (MAY, 2002: 110-119). Mas um espaço público que tinha uma forma particular de se expressar, que pode ser entendida se se olhar mais de perto seus princípios narrativos e dramatúrgicos.

⁴¹ Trad. livre: “À medida que Hollywood se conformou à regulação política e moral por razões financeiras, os filmes e a indústria foram alinhados com as instituições dominantes da ideologia americana tradicional: a igreja e o Estado.”

⁴² Trad. livre: “Sem dúvidas, o fato de que os filmes compõem uma indústria bilionária serve para fazer do filme médio um advogado do ‘American way’, para fazê-lo um defensor, mesmo quando se trata de algo nonsense, do status quo.”

⁴³ “Hollywood exists to legitimate the dominant institutions of the nation state as well as their value systems[...]” (SCOTT, 2011: 31).

⁴⁴ Trad. livre: “O mito da América como uma sociedade perfeita, na qual a justiça habitualmente triunfa e a virtude sempre prevalece, foi cultivado assiduamente pelos filmes de Hollywood durante os décadas de 1930, 1940 e 1950. A América dos filmes era uma terra prometida de infinitas oportunidades, ilimitada liberdade, prosperidade sem paralelo, poder sem precedentes e progresso eterno e incessante.”

⁴⁵ Trad. livre: “poesia e psicologia para as galerias de cavalheiros, sangue e ação para o populacho.”

2 OS PRECEITOS DO ENTRETENIMENTO

Tanto o teatro comercial dos *corrales* quanto o cinema sonoro hollywoodiano, enquanto indústrias do entretenimento, guardavam preceitos narrativos e dramáticos muito específicos com o intuito de atingir seu objetivo precípuo de cativar as massas. Não são, entretanto, preceitos idênticos, mas práticas reiteradas e receitas cuja similaridade funcional e formal pode ajudar a jogar luz sobre como se configura o drama de entretenimento descolado de um único contexto histórico. Para empreender uma aproximação entre os preceitos dos dois períodos, aqui será realizada uma leitura comentada da integralidade do *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*, de Lope de Vega, tendo em vista os mais influentes manuais de roteiro ou dramaturgia do início do período falado do cinema: **i) *Theory and Technique of Playwriting [and Screenwriting]***, publicado originalmente em 1936 por John Howard Lawson e acrescido em 1948 de apontamentos específicos sobre o roteiro cinematográfico; **ii) *How to Write and Sell Film Stories*** (1937), de Frances Marion; **iii) *The Technique of Screenplay Writing*** (1944), de Eugene Vale; e **iv) *The Art of Dramatic Writing*** (1946), de Lajos Egri. Em complemento, e de maneira passageira, também serão utilizados peças teatrais espanholas e filmes hollywoodianos. Note-se, entretanto, que a primeira parte da preceptiva lopesca apresenta características prologais, de maneira que apontamentos contextuais ainda se farão relevantes, ficando o exame dos preceitos dramáticos majoritariamente concentrado a partir do verso 147, quando tem início a parte doutrinal (ROZAS, 2002).

2.1 Erudição e popularidade

*Mándanme, ingenios nobles, flor de España,
(que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre,* 5
*junto al Averno lago, si no a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos)
que un arte de comedias os escriba,*
que al estilo del vulgo se reciba. 10

Publicado em 1609 num compêndio de versos de Lope de Vega, o *Arte Nuevo de Hacer Comedias* era originalmente um discurso escrito para ser lido anos antes frente à Academia de Madrid, conjunto de nobres eruditos que se interessou por saber o que o mais bem-sucedido dramaturgo do palco comercial do Século de Ouro em termos de rendimentos e público pensava sobre o drama. Desejando agradar ao gosto da plateia da vez, Lope já nos primeiro versos faz concessão a referências clássicas, encetando o que, ao longo de todo a preceptiva, será, a um só tempo, um mecanismo de captação de benevolência e uma afirmação de erudição, apesar de seus pendores pelo gosto popular nos *corrales*.

Mesmo em ponto tão inicial, já se percebe uma dicotomia conflituosa entre erudição e popularidade – afinal, o poeta, embora legitimado por seus resultados artísticos, não se vexa de se curvar às expectativas dos acadêmicos, o que denota que a arte do palco comercial, a despeito de todo seu alcance e sucesso, ainda precisava se afirmar num terreno de sofisticação intelectual e social. Não muito diverso é o contexto do cinema na primeira metade da década de 1910, quando a instituição de um curso de roteiro cinematográfico na Universidade Columbia, com a participação de diversos profissionais de Hollywood junto a professores de literatura e teatro tributários diretos de Brander Matthews, foi útil para amealhar prestígio social e intelectual ao cinema, até então caracterizado por uma audiência urbana de classe baixa que assistia a filmes de narrativas pouco sofisticadas (DECHERNEY, 2005: 41-64).

Posteriormente, com a aceitação social do cinema e a conquista de um público de classes mais altas nos anos 1920, além do advento de mais centros de estudos cinematográficos, estabeleceu-se a indústria como uma instituição estadunidense que não mais necessitava de justificativas suplementares. Assim, o escritor Eugene Vale e a famosa roteirista Frances Marion – tida como a preferida de Irving Thalberg, o grande produtor da MGM (BEAUCHAMP, 1997: 338 ss) – não se preocupam em demonstrar erudição para expor seus preceitos, sendo-lhes suficiente apenas a instrumentalidade econômica do que dizem, embora se deva notar que Vale ainda faça alguma concessão ao conhecimento das “leis do drama” ao admitir que “[...] *it is our conviction that the key to success is knowledge – deep knowledge of the workings of dramatic laws, deep knowledge of the workings of the peculiar form of motion pictures*”⁴⁶ (VALE, 1944: 9). No entanto, à luz das conexões do mundo do roteiro com o da dramaturgia, especialmente durante os primeiros anos do cinema sonoro, não é de se estranhar que o instrutor teatral Lajos Egri e o dramaturgo e roteirista John Howard Lawson enxergassem a necessidade de fundamentação histórica e teórica. O

⁴⁶ Trad. livre: “[...] é nossa convicção que a chave para o sucesso é o conhecimento – conhecimento profundo do funcionamento das leis dramáticas, conhecimento profundo do funcionamento da forma peculiar do filme.”

primeiro, além de não prescindir da referência à lei da dialética e da análise de Molière e alguns autores teatrais consagrados, afirma a inafastabilidade do que o precede:

Every man writes as he pleases, of course, but there are certain rules he must follow. He is forced, for instance, to use a writing instrument and something on which to write. These may be ancient or modern, but you cannot do without them. There are rules of grammar, and even those writers who employ the stream-of-consciousness technique are observing certain rules of construction.[...] So, in playwriting, there is no conflict between personal approach and basic rules. If you know the principles, you will be a better craftsman and artist. (EGRI, 1960: 264)⁴⁷

Por sua vez, Lawson apresenta, além de exames de Ibsen e Shakespeare, uma abrangente história do drama ocidental logo após preconizar a relevância de seu exame histórico:

The study of structure, in drama or cinema, demands an historical approach. We are not dealing with forms that were newly invented yesterday or today. The film, with its fifty years of history, relies on story-telling techniques and traditions, beliefs concerning people and their conflicts and emotions, that have been developed over a period fifty times as long as the life of the motion picture. Therefore the survey of the history of dramatic thought provides a frame of reference that is valid for the study of both playwriting and screenwriting. (LAWSON, 2014: 8)⁴⁸

Curiosamente, cômicos da dimensão histórica da dramaturgia, ambos revelam conhecer Lope de Vega, com citações diretas do *Arte Nuevo*, que serão analisadas mais tarde.

*Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas, y de todo;
que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte.* 15

⁴⁷ Trad. livre: “Todo homem escreve como lhe agrada, mas há certas regras que ele deve seguir. Ele é forçado, por exemplo, a escrever utilizando um instrumento e algo em que escrever. Essas coisas podem ser antigas ou modernas, mas você não pode escrever sem elas. Há regras de gramática, e até mesmo aqueles autores que usam o fluxo de consciência observam regras de construção. [...] Então, na dramaturgia, não há conflito entre abordagem pessoal e regras básicas. Se você conhece os princípios, você será um melhor profissional e artista.”

⁴⁸ Trad. livre: “O estudo da estrutura, no teatro ou no cinema, demanda uma abordagem histórica. Não lidamos com formas que foram inventadas ontem ou hoje. O filme, com seus cinquenta anos de história, baseia-se em técnicas narrativas e tradições, crenças sobre pessoas e seus conflitos e emoções, que foram desenvolvidas por um período cinquenta vezes maior que a história do cinema. Portanto, a pesquisa da história do pensamento dramático garante uma referência que é válida tanto para o estudo da dramaturgia quanto do roteiro cinematográfico.”

Como já percebido quando da exposição do contexto histórico e cultural do Século de Ouro Espanhol, há uma oposição entre as normas clássica e popular (“*sin el arte*”), de maneira que Lope se diz intelectualmente infeliz com o fato de ter privilegiado esta, ainda que o faça provocativamente insinuando que os acadêmicos pouco produzem. No entanto, para Egri e Lawson, não há tal incompatibilidade entre a erudição ou o que se entende por clássico e a criação de narrativas que logrem alcançar o público – ao contrário, o conhecimento erudito lhes dá mais tarimba dramática e credibilidade para defender seus próprios preceitos. Em verdade, mesmo Lope parece ter essa crença ao declarar que conhece a norma clássica desde criança:

*No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya, tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces 20
discurrir desde el Aries a los Peces.*

Mas o que Lope tinha como clássico eram comentários rigidamente apegados às poéticas aristotélica e horaciana, como os de Escalígero, Robortello e Castelvetro, ao passo que, nos tempos de Egri e Lawson, clássicos já eram autores muito menos dogmáticos, como Molière, Ibsen e o próprio Lope, ainda que não tão largamente conhecido. Era, portanto, premente ao dramaturgo do Século de Ouro Espanhol tomar licenças da tradição, mas não sem fazer notar que tal licenciosidade já era disseminada em seu contexto:

*Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España, en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran, 25
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;*

Como se vê, Lope faz distinção entre uma produção ideal anterior, atrelada à ideia de clássico, e os que dominavam o palco dos *corrales* que precederam sua obra, a quem chama de bárbaros (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 146). Logo, há o reconhecimento, ainda que apenas manifesto, de que a não aderência às normas estabelecidas pelos neo-aristotélicos engendra obras anômalas (*rudezas*), mas a referência ao *vulgo* – ou seja, o grande público (DÍEZ

BORQUE, 1992), cuja educação mínima comum fazia com que não pudesse fruir obras dramáticas senão na língua vulgar, o espanhol – já se faz vislumbrar uma justificativa para a prescindência das regras do drama.

*y así, se introdujeron de tal modo
que, quien con arte agora las escribe,
muere sin fama y galardón, que puede, 30
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.*

Agora com mais clareza, pode-se dizer que abrir mão dos preceitos clássicos (*arte*) se presta não apenas a uma reverência às práticas dominantes, mas uma forma de, atingindo o *vulgo*, alcançar a popularidade e o sucesso comercial (*fama y galardón*). Envolto no espetáculo comercial dos *corrales*, no qual dependia de sua fama para garantir seu sustento (GARCÍA REIDY, 2013), não é estranho que Lope já fosse capaz de entender uma configuração que se faria ainda mais conspícua no mundo do cinema. Não por acaso, mais do que apontar os preceitos dramáticos que se moldam ao gosto do público, Frances Marion, como já sugere o título de seu manual de roteiro, apresenta dicas de como vender um roteiro pronto, listando inclusive endereço e contatos de agentes e editores de histórias dos estúdios (MARION, 1938: 189-192), e de como se comportar dentro do ambiente profissional, como um empregado assalariado que deve “*walk softly and listen to ideas*” (*Ibid.*: 193 ss). Analogamente, Lajos Egri, em apêndice adicionado na edição de 1960 de seu manual (*How to Market your Play*), repete o conselho sobre a importância dos agentes e vai além, indicando salários médios praticados no mercado e concluindo com um simpático “[g]ood luck to you” (EGRI, 1960: 296-297).

Trata-se, pois, em ambos os casos, de uma estrutura profissional na qual o escritor, embora possa alentar a esperança de cultivar a norma erudita como um renascentista ou mesmo sua voz pessoal como um romântico, amiúde se verá forçado a fazer concessões ao gosto popular se lhe interessam a popularidade e os vencimentos advindos da escrita, algo que Lope já experimentava havia algum tempo.

*Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte 35
veo los monstruos, de apariencia llenos,*

*adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;*

Pouco importa que as obras resultantes pareçam, sob a perspectiva clássica, monstros ou mesmo que sejam povoados por *apariencias* – isto é, mecanismos cênicos que, fazendo as vezes de efeitos especiais, retiram a atenção da construção dramática em si –, se a elas acudem o *vulgo* e as mulheres, garantidores do binômio *fama y galardón* referenciados versos acima. Por isso,

*y, cuando he de escribir una comedia, 40
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron 45
los que el vulgar aplauso pretendieron,*

Uma vez mais, Lope mostra prescindir da tradição clássica (*Terencio y Plauto*), mas, ao não se caracterizar como o criador de sua maneira de compor tramas, não se afasta de tudo aquilo que o precedeu, pois admite que escreve seguindo os passos de outros que buscaram o sucesso de público (*por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron*).

2.2 Configuração comercial

O pendor para a narrativa palatável ao grande público, disseminado nos palcos espanhóis mesmo antes de Lope de Vega, e a firme adesão deste autor, a despeito do prestígio intelectual que a reverência aos clássicos podia assegurar, a tal modelo que lhe garantia *fama y galardón* já deixa entrever que, nos bastidores, o teatro dos *corrales* não era apenas uma diversão pública fortuita, mas uma prolífica e organizada empresa comercial do capitalismo nascente. Nasce, desta maneira, a primazia da preocupação com o consumidor pagante, ao que Lope não passou incólume:

*porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

Afasta-se, pois, a mácula da ignorância das normas clássicas se ela é motivada pelo intento de buscar o gosto do grande público – que, note-se uma vez mais, não é uma massa amorfa e genérica de pessoas, mas um conjunto heterogêneo de espectadores que pagam entrada e assim servem de força motriz à dinâmica econômica dos *corrales*. Daí que Lope, em carta para um nobre que o financiava vez ou outra, tenha dito que não escrevia senão por dinheiro (ARELLANO, 1995: 108).

De modo parecido, Frances Marion, no coração do sistema de estúdios, dá testemunho equivalente ao dizer que “*the first and only object of commercial picture production is to make money*”⁴⁹ (MARION, 1938: 20). Por outro lado, Lajos Egri – que, apesar de editor de narrativas em Hollywood, era mais afeito ao culto mundo do teatro – desafia o primado do dinheiro: “[i]f a play is written for the sole purpose of making money, it will lack sincerity. Sincerity cannot be manufactured, cannot be injected into a play when you do not feel it. [...] Don't write for the producers or for the public. Write for yourself”⁵⁰ (EGRI, 1960: 255). Dada a influência que o húngaro exerceu sobre roteiristas, não há dúvidas de que este pensamento era recorrente, sobretudo se se tiver em conta que se tratava de um ofício ainda em processo de afirmação enquanto expressão artística legítima. No entanto, para privilegiar um testemunho mais objetivo, é de bom alvitre atentar às observações da antropóloga Hortense Powdermaker, que pôde estudar *in loco* o mundo dos estúdios hollywoodianos dos anos 40: “*In Hollywood the writer does not write to be read. Nor do most writers write because they have something to say, or to express a point of view, but rather in order to earn large weekly salaries.*”⁵¹ (POWDERMAKER, 1951: 155).

Neste sentido, mostra-se pertinente a interpretação materialista que Lawson extrai do que subjaz ao pensamento dramático hollywoodiano:

When we speak of the theory and technique of screenwriting, we are speaking of creative activity by business organization. We cannot explore the mind of the writer without also exploring the “mind” of the corporation, and the forces that affect its ‘thinking’ – the drive for profits, the cost of production, the availability of patents and inventions, the demands of the audience, the propaganda aims of powerful interests. (LAWSON, 2014: 8)⁵²

⁴⁹ Trad. livre: “o primeiro e único objeto da produção comercial de filmes é fazer dinheiro.”

⁵⁰ Trad. livre: “Se uma peça é escrita com o único propósito de fazer dinheiro, não terá sinceridade. Sinceridade não pode ser manufaturada, não pode ser injetada numa peça quando você não a sente. [...] Não escreva para os produtores nem para o público. Escreva para você mesmo.”

⁵¹ Trad. livre: “Em Hollywood, o escritor não escreve para ser lido. Nem porque tem algo a dizer, ou para expressar um ponto de vista, mas para ganhar volumosos salários semanais.”

⁵² Trad. livre: “Quando falamos de teoria ou técnica de roteiro, falamos de uma atividade criativa organizada enquanto negócio. Não podemos explorar a mente do escritor sem explorar a ‘mente’ da corporação, e as forças

Não se quer com isso subtrair, seja do teatro dos *corrales* seja do cinema dos estúdios, a possibilidade de atingir a profundidade de espírito que os idealistas associam à arte. O que se quer, bem entendido, é mostrar que ambas as formas artísticas se inserem numa estimulante confluência entre arte e mercado e portanto buscam atender, mais que ao deleite, ao cumprimento de funções práticas, como a diversão popular e o seu próprio financiamento.

2.3 Panorama da norma clássica

Antes que passe a deitar os preceitos de sua prática dramatúrgica, Lope deve mostrar que conhece as regras referendadas pelos eruditos de seu tempo, de tal sorte que é possível aproveitar a oportunidade para explicar um pouco mais a fundo em que consistem estas normas, frequentemente associadas a fontes clássicas.

*Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género 50
de poema o poesis, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.*

Como expresso no verso 49, Lope trata sobre a comédia e, ao se referir a *comedia verdadera*, vê-se que fala do gênero dramático em sentido amplo, ainda não se referindo especificamente à *comedia nueva* do Século de Ouro Espanhol. Atribuindo-lhe o fim de imitar a ação dos homens e seus costumes, evoca a definição que Aristóteles fizera da tragédia (ARISTÓTELES, 1994) e bem poderia ter estendido à comédia, mas a Poética que reemergiu no Ocidente após traduções árabes na Baixa Idade Média e chegou até os tempos atuais é lacunosa no que tange ao tema. À luz desta falta, comentaristas de dramaturgia do Renascimento, entusiasmados pelo contato com fonte clássica de tamanha relevância para o pensamento dramático, aventuraram-se a comentá-la de modo a inferir o que poderia indicar sobre aquilo que não tratou em específico, como a comédia (PEDRAZA in: VEGA, 2016:

que afetam seu ‘pensamento’ -- a busca por lucro, o custo de produção, a disponibilidade de patentes, as demandas do público, os desejos de propaganda de interesses poderosos.”

183).⁵³ Um dos comentaristas, de grande fama em círculos eruditos europeus no século XVI, foi Francesco Robortello, de cuja obra Lope, provavelmente com o intuito de afirmar sua erudição, fez questão de demonstrar conhecimento: optou por citá-la ou abreviá-la de maneira clara em seu discurso.

Aos presentes versos, corresponde a seguinte passagem de sua obra *In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*, de 1548: “*Finem habet sibi propositum comoedia eum quem et alia Omnia poëmatum genera, imitari mores et actiones hominum.*”⁵⁴ (apud RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 294). Percebe-se, então, que até a estrutura de exposição utilizada por Lope já se fazia presente na preceptiva neo-aristotélica, a exemplo dos versos que seguem:

*También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son plática, 55
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia,*

Novamente, conceitos de Aristóteles ecoados, com escopo mais amplo, por Robortello: “*Et quoniam omnis imitatio poëtica tribus conficitur, Sermonem, Rhythmo et Harmonia, tria haec in comoedia adhiberi consueverant*”⁵⁵ (*Ibid.*). Como dito, trata-se, na maior parte, de uma inequívoca referência para angariar aceitação entre os eruditos, mas há que se notar que Lope escolhe explicitar a importância da música, uma vez que o vocábulo *armonía* não lhe parecia suficientemente claro. Parece aqui que o dramaturgo quer aludir, ainda que de passagem, à importância que o acompanhamento musical, capaz de cativar o espectador pela audição e lhe transmitir informações pertinentes sobre a ação, já tinha no palco comercial espanhol. Segundo Jonathan Thacker,

[B]y far the most significant sound effect in Golden Age theatre is music. Music started and ended the afternoon in the corral, and was essential to the *comedia nueva* itself. It had a number of functions which can be deduced from dramatic texts and their stage directions. On a practical level music helped to mark the end of one unit of action and the start of another, as well as sometimes being required to drown out the sound of the stage machinery. Additionally, certain types of instrument or music would be associated with particular kinds of scene: thus a returning monarch might

⁵³ John Howard Lawson conhecia este movimento erudito do Renascimento: “Aristotle was interpreted with narrow formalism, special emphasis being placed upon the alleged inviolability of the three unities.” (LAWSON, 2014: 40)

⁵⁴ Trad. livre: “A comédia se propôs o mesmo fim que todos os outros poemas: imitar costumes e ações dos homens.”

⁵⁵ Trad. livre: “E como toda imitação poética é feita de três partes – fala, ritmo e harmonia -, convencionou-se praticar o mesmo na comédia.”

enter to the sound of trumpets or drums. A lover might sing at his beloved's grille or balcony to the sound of a vihuela (an early guitar) in an attempt to move both audience and lover. A supernatural voice would often be accompanied by chirimías (shawms), which are very common in the autos sacramentales in particular. Music did not merely function, then, as a diversion or relief, but frequently shed light on the action, setting, or genre of the play. The type of song, for example a harvest or a sheep-shearing song, might help to change a mood or establish the scene of the play's action. Audiences would have instantly differentiated a popular wedding song and a courtly lyric meant, for example, to dispel a prince's melancholy. And lyrics themselves often shed light on a character and can summarize or concretize an important moment or message. (THACKER, 2007: 138-139)⁵⁶

Na Hollywood do cinema sonoro, alguns manualistas de roteiro já notavam a importância que a trilha sonora era capaz de desempenhar, de maneira semelhante à descrita acima. John Howard Lawson, antes de se dedicar a uma análise mais profunda das relações de acompanhamento ou contraponto, sintetiza uma posição que subordina a música à função na trama, uma vez que, para ele, “*it helps to tell the story.*” (LAWSON, 2014: 340). Mais tarde, Eugene Vale afirma que a música ajuda a transmitir informações, como tons narrativos e estados psicológicos dos personagens, de maneira que serve à narrativa. (VALE, 1944: 29-31). Em suma, embora não se trate de um assunto com destaque em escritos dramatúrgicos, a música tomada em paralelo ao diálogo (ou, para usar os termos de Robertello, *Harmonia e Sermone*), algo possibilitado pelas então novas tecnologias de som, já se insinua como recurso narrativo de notável utilidade.

Fechado o parêntese, retorna-se aos versos de Lope:

*sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia, las reales y altas.* 60

⁵⁶ Trad. livre: “De longe, o mais significativo efeito sonoro no teatro do Século de Ouro é a música. A música iniciava e finalizava a tarde no corral, e era essencial à própria comedia nueva. Tinha uma série de funções que podem ser deduzidas dos textos dramáticos e de suas direções de palco. Num nível prático, a música ajudava a marcar o fim de uma unidade de ação e o início de outra, assim como às vezes era necessária para a retirada de maquinaria de palco. Além disso, certos tipos de instrumento ou música eram associados com tipos particulares de cenas: assim, um monarca em retorno entrava ao som de trompetes e tambores. Um amante cantava na varanda de sua amada ao som de uma vihuela (um violão primitivo) numa tentativa de emocionar tanto a amada quanto a audiência. Uma voz sobrenatural era amiúde acompanhada por chirimías, algo muito comum nos autos sacramentales em particular. A música não funcionava então como uma mera diversão ou alívio, mas frequentemente jogava luz sobre a ação, contexto ou gênero da peça. O tipo de canção, seja de uma colheita ou uma tosa de ovelha, podia ajudar a mudar o tom ou estabelecer a cena da ação da peça. O público imediatamente distinguia entre os efeitos de uma canção popular de casamento e de um canto lírico, por exemplo, para dissipar a melancolia do príncipe. E as letras dos cantos frequentemente jogavam luz sobre a caracterização e podiam sumarizar ou concretizar uma mensagem ou momento importante.”

Novamente são referidas frases de Robortello: “*Differt etiam comoedia ab aliis materiae rerum subiectarum, quas tractat, nam imitatur actiones hominum humiliores, et viliores; et ideo differt a tragoedia, quae praestantiores imitatur, ut idem exponit Aristoteles.*”⁵⁷ (apud RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 294). Apesar de seguir a afirmação de erudição de Lope, neste ponto são apresentados os primeiros preceitos que substanciam o discurso das normas clássicas da época: a tragédia apresenta personagens moral e socialmente elevados (isto é, nobres, monarcas, deuses etc) enquanto a comédia se dedica aos mais pobres e maus (em outras palavras, homens comuns, cujos vícios são frequentemente realçados), que possam causar o riso e o distanciamento crítico. Ademais, uma vez que retratam diferentes tipos de personagens e ações, os dois grandes gêneros são distintos e inconciliáveis.

Reconhecendo na distinção entre comédia e tragédia um caráter normativo para os eruditos, Lope, com a produção teatral de sua terra em mente, impressiona-se com a discrepância:

*¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!
Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios.*

Afinal, como percebe Ricardo del Turia, um observador do início do século XVII acostumado às misturas do palco comercial espanhol,

[...] ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes. (TURIA in: PORQUERAS-MAYO; SÁNCHEZ-ESCRIBANO, 1972: 177)

Indubitavelmente Lope tinha um posicionamento semelhante. Não por acaso, nos versos seguintes à exclamação com um certo tom irônico, já faz uma provocação. Mais do que dizer que as comédias espanholas são chamadas de *actos* – uma corruptela de autos (MOREL-FATIO, 1901), como eram chamados dramas de variados tipos, incluindo tragédia e comédia –, Lope se refere a *acciones y negocios*, em alusão a uma passagem de Robortello na qual o neoaristotélico faz uma aproximação entre comédia e tragédia: “*Comoedia imitatur homines, quasi negociantes et agentes, quamvis et hoc commune illi sit tragoedia, unde factum est ut*

⁵⁷ Trad livre: “De fato, difere a comédia de outros gêneros com relação ao que trata, já que imita as ações de homens humildes e vis; e por isso difere da tragédia, que imita os excelentes, como expõe o próprio Aristóteles.”

*tam comoediae quam tragoediae dramata id est actus a veteribus dicantur...*⁵⁸ (apud RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 296) Assim, queda sugerida a compatibilidade entre comédia e tragédia, que será defendida em detalhes mais adiante. Antes, porém, Lope ainda se dedica um pouco mais ao tempo que precede os *corrales*, ora de maneira mais próxima:

*Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos, y hoy se ven impresas 65
sus comedias de prosa tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias 70
antiguas donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto,*

Em torno da metade do século XVI, quando Lope de Vega ainda nem era nascido, o ator Lope de Rueda, inspirado nas companhias italianas da *commedia dell'arte*, deu início, na Espanha, ainda em espaços abertos e com tramas simples, a um teatro jocoso baseado na reiteração de tipos fixos, que consistiam em personagens flagrantemente viciosos ou de classes baixas, comumente trabalhadores braçais (*mecánicos oficios*). Logo, Lope de Rueda se adaptava aos preceitos clássicos da comédia – *fue en España ejemplo de estos preceptos*. Entretanto, ainda que não misturasse os personagens tidos como trágicos e cômicos e por isso suas peças (sobretudo os *entremeses*, esquetes curtas de caráter jocoso e de tipos fixos encenadas nos intervalos entre os atos das peças) fossem associadas à comédia antiga, exclusivamente *entre plebeya gente*, o ator-autor logrou influenciar de maneira decisiva o teatro que viria a se estabelecer nos *corrales*. Como suas peças foram reproduzidas por meio da nascente prensa móvel (*impresas*), autores posteriores puderam conhecer seus procedimentos:

His contribution to the Spanish theatre was not one of quality or originality but one of entrepreneurial innovation and example.[...] His emphasis on theactable and the entertaining, his unfettered and irreverent exploitation of literary material, his combination of rustic farce and urban intrigue, his use of romantic plot ingredients, his recreation of truly popular speech, but above all his readiness to experiment and his desire to put his talents unreservedly at the service of the theatre-loving public –

⁵⁸ Trad. livre: “A comédia imita homens na condição de negociantes e agentes, ainda que isto seja comum à tragédia. Com efeito, para os antigos, tanto tragédia quanto comédia são dramatas, ou seja, autos (ação).”

all these helped create a new sense of what theatre was and what paths it could take.
(MCKENDRICK, 1992: 45)⁵⁹

Além disso, o protagonismo dado às classes baixas, como a uma amante *hija de un herrero*, embora admitido pela teoria erudita, representava uma novidade na Espanha daquele tempo, e, talvez por influência dos escritos de Lope de Rueda, pôde ser sentido anos mais tarde como uma das características centrais do teatro dos *corrales*, sobretudo nas peças de camponeses (LOFTIS, 1987: 230), o que será examinado em maior detalhe quando Lope passa a defender sua doutrina. Por enquanto, fiquemos com a sequência da exposição da norma clássica:

*y aquí se ve que el arte, por bajeza
de estilo, vino a estar en tal desprecio, 75
y el rey en la comedia para el necio.*

Numa passagem algo enigmática, Lope desdenha da pobreza literária do primitivo teatro de Lope de Rueda (*bajeza de estilo*) e considera que isso estultificou o público que logo passou a ser audiência das misturas de personagens (*el rey en la comedia para el necio*) – ou seja, suas próprias peças. Soa, com efeito, como se quisesse, ainda na tentativa de se justificar aos eruditos, apontar um culpado pela vulgaridade de seus espectadores, apesar dos personagens elevados que põe em cena.

*Aristóteles pinta en su Poética,
puesto que escuramente, su principio:
la contienda de Atenas y [Megara]
sobre cuál de ellos fue inventor primero. 80
Los megarenses dicen que Epicarmo,
aunque Atenas quisiera que Magnetes.*

Com inspiração erudita, Lope traz a questão da origem da comédia, novamente referindo Robortello em seu comentário à Poética:

⁵⁹ Trad. livre: “Sua contribuição para o teatro espanhol não foi de qualidade ou originalidade, mas de inovação e exemplo empreendedores. [...] Sua ênfase no atuável e no cativante, suas livres e irreverentes explorações de material literário, sua combinação de farsa rústica com intriga urbana, seu uso de ingredientes de tramas românticas, sua recriação do discurso verdadeiramente popular, mas acima de tudo sua disposição para experimentar e seu desejo de por sem reservas seus talentos ao serviço do público amante de teatro – tudo isso ajudou a criar um novo senso do que o teatro era e que caminhos devia tomar.”

Hinc Aristoteles in Poëtica, quamvis obscure, explicita tamen ortam olim contentionem inter Athenienses, et Megarenses, qui in Doride habitabant, de ascienda sibi laude inventae primum comoediae. Asserebant Megarenses [...] apud se inventam comoediam eo tempore quo in illorum urbibus administratio florebat; atque hac ratione nitebantur, quod Epicharnus prior fuisset Chionide e Magnete, quos Athenienses antiquissimi apud se iactabant fuisse comoediae authores...⁶⁰ (apud RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 298).

Mas não há pretensão de atribuir a razão a algum lado, como se vê na expansão da questão das origens nos versos seguintes:

*Elio Donato dice que tuvieron
principio en los antiguos sacrificios;
da por autor de la tragedia [a] Tespis, 85
siguiendo a Horacio, que lo mismo afirma;
como de las comedias a Aristófanes.
Homero, a imitación de la comedia,
La Odisea compuso, mas La Iliada
de la tragedia fue famoso ejemplo, 90
a cuya imitación llamé epopeya
a mi Jerusalén, y añadí «trágica»;
y así a su Infierno, Purgatorio y Cielo
del célebre poeta Dante Alígero
llaman comedia todos comúnmente, 95
y el Maneti en su prólogo lo siente.*

Torna-se claro que Lope faz uma afirmação de erudição, passando pela identificação de Elio Donato dos precedentes ritualísticos do teatro na Grécia Antiga, pela atribuição dos primeiros tragediógrafo (Tespis) e comediógrafo (Aristófanes) segundo Horácio e até por uma aproximação da complexidade narrativa das epopéias de Homero à comédia, ainda que não diga o porquê. Só é possível entender a lógica por trás destes apontamentos se se tiver em mente uma passagem do próprio Elio Donato em seus *Comentum Terentii*:

Initium tragoediae et comoediae a rebus diuinis est incohatum, quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui [...] Quamvis igitur retro prisca uoleuentibus reperiatur Thespis tragoediae primus inventor et comoediae ueteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur. Homerus tamen, qui fere omnis poeticae larguissimus fons est, etiam his carminibus et uelut quandam suorum legem

⁶⁰ Trad. livre: “Então Aristóteles, ainda que obscuramente, explica na Poética a disputa surgida entre os atenienses e os megarenses, que habitavam a Dória, sobre quem devia receber o crédito de ter inventado a comédia. Asseveravam os megarenses [...] que haviam inventado a comédia no tempo em que floresceu sua administração urbana. E assim acreditavam porque Epicarmo era anterior a Chionide e Magnetes, de quem se jactavam os atenienses por serem os primeiros autores de comédia...”

praescripsit: qui Illiadem ad instar Odysiam ad imaginem comoediae fecisse monstratur.”⁶¹ (*Ibid.*: 299)

Ao apontar que a *Ilíada*, ainda que feita à maneira de uma comédia, tem caracteres trágicos, Lope de novo sugere a confluência de ambos os gêneros – oportunamente, cita seu então recente poema *Jerusalén Conquistada*, que leva o subtítulo de *epopeya trágica*, algo que também se presta à tentativa de captação de benevolência dos integrantes da Academia de Madrid, uma vez que esta obra em muito se distingue das comédias populares pelas quais Lope se notabilizara. Em seguida, aponta o título da *Divina Comédia* de Dante Alighieri por sua relação com o gênero dramático do qual fala e até cita um comentador da obra, Gianozzo Manetti. Sem dúvidas, formas de sinalizar erudição para sua peculiar plateia, que, ainda que já estivesse convencida da aptidão intelectual de Lope, ainda teria que ouvir mais:

*Ya todos saben que silencio tuvo,
por sospechosa, un tiempo la comedia,
y que de allí nació la sátira,
que, siendo más cruel, cesó más presto, 100
y dio licencia a la comedia nueva.*

Ainda seguindo, não tão de perto, dados expostos por Elio Donato (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 215), Lope mostra conhecer o desenvolvimento histórico do teatro e o aparecimento, após breve e cruel período satírico, de uma *comedia nueva*, nomenclatura que se confunde com aquela utilizada para designar a sua própria produção. Neste ponto, porém, é claro que o autor se refere à Comédia Nova de Roma, morada de autores como Menandro, Terêncio e Plauto. No entanto, a confusão dos nomes não é vã: ao apontar que uma *comedia nueva* nasce como um ponto de equilíbrio, não sendo tão inócua quanto a forçada ausência do teatro nem tão ofensiva quanto a sátira, parece responder, de maneira meramente alusiva, às perseguições morais, por parte de autoridades públicas e religiosas, que o drama sofria em seu tempo. Entrementes, não se atém, por ora, a assuntos relativos ao decoro ou à censura, continuando a exposição de aspectos históricos com o auxílio de Elio Donato (*Ibid.*: 217):

Los coros fueron los primeros; luego

⁶¹ Trad. livre: “O início da tragédia e da comédia remonta aos ritos sagrados que os antigos celebravam para fazer valer as promessas pelos frutos colhidos [...] De todo modo, investigando o tempo passado, tem-se que Téspis foi o primeiro inventor da tragédia, assim como se crê que Eupolis foi o pai da comédia, junto com Cratino e Aristófanes. Ainda, Homero, que é a maior fonte de quase toda a poesia, ofereceu sonoros exemplos a ambos e praticamente ditou em suas obras as leis que os regem, já que escreveu a *Ilíada* à maneira de tragédia e a *Odisséia* com feições de comédia.”

*de las figuras se introdujo el número;
pero Menandro, a quien siguió Terencio,
por enfadosos, despreció los coros; 105
Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto,
porque en esto Terencio fue más cauto. 110*

Debruçando-se em maior detalhe ao desenvolvimento do drama romano, nota a desapareição do coro – uma construção clássica da qual eruditos poderiam sentir falta em suas obras – ainda na Era Antiga, com Menandro e Terêncio, autor que, tendo merecido minuciosos comentários de Elio Donato, parece-lhe mais receptivo aos preceitos clássicos, diferentemente de Plauto, *vicioso*. Porém, tal adjetivo não é uma avaliação pejorativa da obra plautiana, mas um reconhecimento de que é um vício a mistura de gêneros – alçar *el estilo cómico a la grandeza trágica*, como Plauto faz em *Anfitrião*, a que chama de tragicomédia, como é chamada significativa parte das peças do Século de Ouro Espanhol. Trocando em miúdos, é como se Lope, mais do que mostrar conhecer teoricamente o drama, dissesse que entende as queixas que lhe dirigem os eruditos e até que pode concordar com elas, ainda que as circunstâncias práticas de sua vida profissional e do palco comercial impeçam a existência de compatibilidade entre a prática e a teoria.

*Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia, el fingimiento;
por eso fue llamada planipedia
del argumento humilde, pues la hacía
sin coturno y teatro el recitante. 115*

Ao expor o preceito clássico de que a tragédia deve tratar de assuntos históricos e a comédia, de fatos inventados, Lope volta à tradução direta de Elio Donato: “*omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historica fide petitur.*”⁶² (apud PEDRAZA in: VEGA, 2016: 223). Novamente, não era uma norma seguida pelos dramaturgos dos *corrales*, para lamento dos mais eruditos. Mas talvez estes ainda pudessem se comprazer com o fato de que as peças espanholas se pareciam à comédia nova romana pela frequência do argumento humilde (isto é, tramas que envolvem personagens de classes baixas) ou mesmo a

⁶² Trad. livre: “toda comédia é feita de ficção, ao passo que a tragédia amiúde tem credibilidade histórica.”

simplicidade dos adereços de encenação, como se vê na descrição de *planipedia* de Elio Donato utilizada por Lope: “*Planipedia autem dicta ob humilitatem argumentum eius ac vilitatem actorum, qui non coturno aut socco nituntur in scaena aut pulpito, sed plano pede...*”⁶³ (apud *Ibid.*: 227).

Em seguida, retorna algumas linhas no texto do gramático latino para, a um só tempo, expor erudição e sinalizar que a comédia latina também tinha variações convencionais:

*Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran, como agora, varias.*

A enumeração das formas da comédia corresponde ao que Donato descreveu: “*Comoedia autem multas species: aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Atellana aut mimus aut Rinthonica aut planipedia.*”⁶⁴ (apud PEDRAZA in: VEGA, 2016: 228) Mas Lope adiciona um verso que se refere à profusão de gêneros e sub-gêneros dramáticos, uma característica essencial de sua época, como se pode ver de maneira panorâmica na descrição do teatro que Calderón de la Barca desfrutou em sua juventude, nas primeiras décadas do século XVII: “*he would have heard loas spoken, seen comedias set in cities, palaces and far-off lands, comic, tragic and religious, watched the entremeses and other more minor forms performed as entr’actes, and witnessed processions and autos in the street.*”⁶⁵ (THACKER, 2007: 94). Com efeito, apesar de tratar do que tinha por clássico, Lope segue, por ora, fazendo alusões a seu próprio contexto:

*Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres 120
con las comedias, y a los dos autores
del verso y de la acción daban sus premios.*

Sustenta Pedraza que a passagem se trata de uma citação menos direta de Elio Donato (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 233), mas, ainda que os versos possam baseados nos escritos

⁶³ Trad. livre: “A planipédia assim se chama devido a argumentos humildes e à precária condição dos atores, que não usam coturnos nem sandálias no palco, mas encenam descalços...”

⁶⁴ Trad. livre: “A comédia tem muitas espécies: seja paliata, togata, tabernária, atelana, mimo, rintônica ou planipédia.”

⁶⁵ Trad. livre: “ele teria ouvido loas declamadas, visto peças passadas em cidades, palácios e terra distantes, cômicas, trágicas, religiosas, assistido os entremeses e outras formas menores cultivados como entre-atos, e testemunhado procissões e autos na rua.”

deste, parece que Lope, pelas palavras que escolhe, insinua um paralelo entre os clássicos gregos e a produção de seu tempo: ao repreender vícios e costumes pela representação fiel, *autores del verso y de la acción* (isto é, dramaturgos e diretores) realizam uma purgação das más práticas sociais e por isso merecem os prêmios que lhes cabem – e, se os gregos o faziam pelo prestígio dos festivais, os espanhóis miram o dinheiro. Em suma, uma busca da premiação que, calcada na representação fiel da realidade, tem um pressuposto fundamental: a verossimilhança. Com efeito, Lope o nota em seguida:

*Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo, 125
en que corren parejas con la historia.
¡Mirad si es digna de corona y gloria!*

Ainda que a atribuição da definição a Cícero seja equivocada, oriunda de uma leitura muito confiante em Elio Donato (*Ibid.*: 235), o que merece destaque nestes versos é a elevação da verossimilhança – ou da representação da *verdad, altísimo atributo* – à característica mais importante do drama clássico, *digna de corona y gloria*. Curiosamente, a conformação ao que a realidade tem de vicioso da comédia espanhola que motiva Lope a valorizar a verossimilhança é justamente o que desperta desprezo em Miguel de Cervantes, seu oponente intelectual, que, no ano de leitura do *Arte Nuevo* frente à Academia de Madrid, usa a mesma definição atribuída a Cícero por Donato para desdenhar da produção que via nos palcos comerciais: “*porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia.*” (CERVANTES, 1998: I, 48, 2). Lope, afinal, não expunha cuidadosamente suas referências apenas por mera exposição de motivos, mas para afirmar a legitimidade de sua maneira de produzir drama, não muito bem quista por aqueles que viam com desconfiança a atividade profissional da escrita para o palco.

2.4 Distanciamento da norma clássica

*Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa. 130*

*Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de éstas,
porque veáis que me pedís que escriba
Arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte; 135*

Termina, enfim, a afirmação de erudição de Lope, que admite que, nos versos anteriores, dedicou-se à tradução de obras preceptivas e à apresentação de aspectos históricos e dramáticos relevantes à norma clássica para que pudesse ter legitimidade para escrever uma preceptiva da comédia espanhola, cujo mais conspícuo traço distintivo é justamente a não utilização dos preceitos, ao menos daqueles tidos como clássicos – por isso, *contra el arte*.

*y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y qué en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia,
no [al] arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice. 140*

Para apresentar, com a autoridade de conhecedor do drama, as características da comédia espanhola, Lope enfatiza sua experiência como dramaturgo dos *corrales* e, embora assuma a relevância da norma clássica (*el arte verdad dice*), já aponta que lhe importa mais o grande público, *ignorante vulgo*, cujo gosto não se compatibiliza com a preceptiva dos eruditos. Por isso, antes de começar a deitar seus próprios preceitos, alerta ao leitor erudito que, se busca a norma clássica, deve buscar outras fontes, muito mais numerosas⁶⁶, porque o que virá logo em seguida não se preocupará com rigorosa conformação ao pensamento dramático estabelecido:

*Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo utinense
Robortelio, y veréis sobre Aristóteles,
y, aparte en lo que escribe De Comedia,
cuanto por muchos libros hay difuso, 145
que todo lo de agora está confuso.*

⁶⁶ Em verdade, *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, preceptiva ancorada na prática, era uma ilha num oceano de preceptivas eruditas baseadas em Aristóteles e seus comentadores.

2.5 Manutenção de normatividade

Contudo, a assunção de que os preceitos do espetáculo comercial confundem a norma clássica não significa que nele inexistem regras:

*Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico, 150
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio, 155
en estos dos extremos dando un medio.*

Ainda que as obras sejam, sob a perspectiva das normas clássicas, *monstruos cómicos*, é preciso que os procedimentos de formação desta *vil quimera* seja traduzido em regras dramáticas (*leyes*), de tal sorte que, por mais que se distancie dos preceitos dos comentadores de Aristóteles, a comédia espanhola ainda tem sua normatividade, isto é, regras que garantem o atendimento, pelas peças, das funções comerciais no palco – notadamente, agradar o público e manter seu interesse. Logo, o teatro dos *corrales* não é uma anárquica negação das normas dramáticas nem uma adesão cega à prescrição dos eruditos, mas um ponto médio entre estes *dos extremos*.

Era, afinal, uma boa maneira de estabelecer um espetáculo diferente das fontes antigas, mas ainda calcado no respeito a fórmulas, como a Hollywood do cinema sonoro, cujos autores de manual de roteiro também tinham sua normatividade, orientada à consecução dos mesmos objetivos comerciais dos espanhóis do Século de Ouro. Frances Marion nota que “*at present the film story comes nearer to being written to formula than does any other type of writing*”⁶⁷ (MARION, 1938: 23) e Lajos Egri, com ecos do romantismo, defende que todos os grandes dramaturgos da história, em alguma medida, quebraram regras, mas nunca as imprescindíveis “*fundamental ones*” (EGRI, 1960: 245). Mais afeito à normatividade, Eugene Vale chega a dizer que “[d]ramatic laws work with the exactitude of scientific laws” (VALE, 1944: 13). Em síntese, testemunhos com intensidade variável que apontam para uma constatação

⁶⁷ Trad. livre: “no presente, a escrita cinematográfica se aproxima mais do que qualquer outra de ser baseada em fórmulas.”

comum: há regras objetivas para o drama se se buscam resultados objetivos, seja uma bem-sucedida bilheteria ou apenas a simpatia do grande público, sem prejuízo da expressão de caracteres autorais, contanto que não prejudiquem o exercício do núcleo fundamental de regras.

2.6 Tema

Elijase el sujeto,

Encetando de vez a parte doutrinal, na qual deitará seus preceitos de maneira direta, Lope defende que, antes de qualquer coisa, o dramaturgo deve definir o tema (RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 310). Por trás destas tão singelas palavras, há três elementos de grande relevância: a) há liberdade para a eleição do tema, ao contrário do que preconizava o rígido pensamento dos neo-aristotélicos, para os quais as possibilidades de escolha do dramaturgo se limitavam ao gênero dramático – a partir daí, as opções temáticas já se encontravam cerceadas, seja à grandiosidade trágica ou à humildade cômica; b) junto à liberdade do tema, vem a sua variedade – afinal, se é lícito a toda obra ter um tema completamente diferente do restante, sucede que, se tomado em conjunto, o teatro dos *corrales* apresentava pluralidade de abordagens; c) não obstante, por variado que fosse, este teatro se acostumou a apenas um tema por peça, como se vê no uso do singular por Lope – destarte, consubstanciando toda a peça, o tema único se punha como um garantidor de coesão, isto é, unidade temática.

Em Hollywood, o tema apresenta configuração similar. Afora a liberdade de eleição, é de fundamental importância para a criação dramatúrgica:

The theme is the underlying idea, the aim, the implication of the plot; it is the proposition on which the plot is based; it is the backbone that sustains it. It is the truth that the story proves; it is the frame within which the story is pictured. It helps to give that logical coherence that makes the story a whole. (MARION, 1938: 105)⁶⁸

Portanto, “[i]f you can stick to a theme, your story will have unity and purpose”⁶⁹ (*Ibid.*: 110), de tal sorte que o tema, ainda único, continua a desempenhar papel na consecução da coesão. Analogamente, ao analisar criticamente filmes do cinema silencioso,

⁶⁸ Trad. livre: “O tema é a ideia subjacente, o propósito, a implicação da trama; é a proposição na qual a trama se baseia; é a espinha dorsal que a sustenta. É a verdade que a história prova; é a moldura dentro da qual a história é retratada. Ajuda a dar a coerência lógica que faz da história um todo.”

⁶⁹ Trad. livre: “se você consegue se vincular a um tema, sua história terá unidade e propósito.”

John Howard Lawson reconhece este papel: “[s]ince pictures generally had no unifying theme or purpose, they could have no solidity of structure.”⁷⁰ (LAWSON, 2014: 302). Além disso, Lawson concorda com Marion ao preconizar que o tema tem de ter forma concreta:

In order to give the play its meaning, this scheme of social causation must be dramatized, it must extend beyond the events on the stage and connect these with the life of a class and a time and a place. The scope of this external framework is determined by the scope of the playwright’s conception: it must go back far enough, and be broad enough, to guarantee the inevitability of the climax, not in terms of individual whims or opinions, but in terms of social necessity. (Ibid.: 189)⁷¹

Mas, embora concreto, o tema nasce do que o dramaturgo entende por *social necessity* – em verdade, o tema não é nada mais do que a materialização da ideologia, da concepção social do autor (Ibid.: 172). Para se concentrar nos termos utilizados, uma *root-idea* se concretiza em *root-action*, que é “*the key to the double system: since it embodies the highest degree of compression, it also has the widest range of extension.*”⁷² (Ibid.: 190) Em outras palavras, a ação dramática referente à *root-action*, nascida de uma *root-idea* que diz respeito a uma maneira ideal de organização da sociedade corroborada pelo autor, deve expressar na sua particularidade aquilo que a concepção social tem de geral – desta maneira, desenha-se o sistema duplo, no qual a compressão da ação deve ter algo a dizer sobre a maior extensão possível da sociedade.

É certo que, ao defender isso, Lawson tinha objetivos políticos, coerentes com seu marxismo. No entanto, excluída a apreciação de seu materialismo prosélito, seus objetivos dramáticos não eram tão diversos dos de Lope, na medida em que este, com um livre recorte de tema a partir da vida social, intentava manter a unidade de sua narrativa e alcançar, ainda que pela simpatia e não pela abstração intelectual, a maior parcela possível da sociedade que lhe assistia. Logo, o sistema duplo lawsoniano, consistente da compressão com vistas à extensão, não despertaria estranheza ao teatro aurisecular.

⁷⁰ Trad. livre: “Já que filmes geralmente não têm tema ou propósito unificador, eles não podem ter uma estrutura sólida.”

⁷¹ Trad. livre: “Com o objetivo de dar significado à peça, este esquema de causalidade social deve ser dramatizado, deve se estender além dos eventos no palco e se conectar com aqueles da vida de uma classe em um dado tempo e lugar. O escopo deste framework externo é determinado pelo escopo da concepção do dramaturgo: deve ir longe o suficiente, e ser amplo o suficiente, para garantir a inevitabilidade do clímax, não em termos de vontades e opiniões individuais, mas em termos de necessidade social.”

⁷² Trad. livre: “A chave para o sistema duplo: como ele tem o maior grau de compressão, também tem a maior longitude de extensão.”

2.7 Mistura de gêneros dramáticos e mistura social

y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro, 160
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

Eleito o tema, uma vez que o teatro comercial espanhol contradiz a *arte*, não deve o dramaturgo se preocupar no caso de haver mistura entre personagens elevados e vis, outrora associados pela norma clássica à tragédia e à comédia, respectivamente. Estabelece-se, assim, uma mistura de gêneros dramáticos, com as peças apresentando, simultaneamente no palco, personagens típicos da comédia e da tragédia – por exemplo, reis e camponeses, que podem inclusive interagir, como acontece em *El mejor alcalde, el rey*, do próprio Lope de Vega, em que o monarca se oculta em meio à *humilde plebe* para verificar se um nobre que lhe era fiel se comportava como um tirano frente aos menos favorecidos.

Mais do que isso, aos personagens elevados e humildes é lícito até mesmo se relacionar amorosamente entre si, dissolvendo barreiras de classe social. Como em *El Perseguido*, também de Lope, peça na qual o camareiro Carlos é objeto da paixão de uma duquesa e acaba casando com a irmã de um duque, sendo aceito como integrante da nobreza devido a seu bom caráter. Percebe-se, então, que a mistura de gêneros dramáticos expressa nestes versos diz respeito, em específico, a uma mistura social: humildes e elevados, pobres e ricos, plebeus e nobres, para ficar em poucas dicotomias, dividem o palco e as experiências da vida nele representadas.⁷³ Era, com efeito, um desenvolvimento pouco surpreendente, tendo em vista que, segundo o historiador Domínguez Ortíz, o dinamismo social se punha como elemento marcante da sociedade aurisecular, pois muitos, ao longo da vida, andavam por diversos estamentos da sociedade, como se vê na biografia dos grandes escritores (DOMÍNGUEZ ORTÍZ, 2006: 393).

⁷³ Cumpre notar que a mistura social já fora preconizada poucos anos antes, na Itália, por Giambattista Guarini: “[...] confesso, e per dottrina aristotelica ancora, che convengono alle tragedie i personaggi grandi, e i bassi alle commedie; ma nego bene, che repugni alla natura e all’arte poetica in generale, che in una sola favola s’introducano persone grandi e non grandi.” (GUARINI, 1866). Todavia, a forma popular italiana, a *commedia dell’arte*, era direcionada às tênues camadas ricas da sociedade, e de maneira pouco padronizada, uma vez que a península itálica era marcada pela fragmentação (social, política e linguística), o que explica a ausência de um amplo sistema de entretenimento nestes domínios (COHEN, 1985: 103).

Provavelmente tida como banal por um observador dramaturgico de nosso tempo, a mistura social não passou despercebida aos preceptivistas do nascente cinema sonoro. Eugene Vale aceita que os personagens tenham qualquer profissão possível, inclusive a falta dela (VALE, 1944: 95-96), sem esquecer de apontar que o contraste entre diferentes tipos sociais torna a caracterização de cada um mais vívida (*Ibid.*: 104). De forma semelhante, Lajos Egri, ao falar da dimensão sociológica dos personagens, também aceita qualquer tipo de inserção na sociedade (EGRI, 1960: 33 ss) e, um pouco adiante, preconiza a orquestração de diferentes tipos: “[w]hen you are ready to select characters for your play, be careful to orchestrate them right. If all the characters are the same type it will be like an orchestra of nothing but drums.”⁷⁴ (*Ibid.*: 114).

Atento à dinâmica social, John Howard Lawson atrela a questão da mistura de personagens de diferentes precedentes à expressão das classes que compõem a sociedade e ajudam a compreender o contexto socioeconômico e os próprios personagens enquanto indivíduos:

Not only is character, as Aristotle said, “subsidiary to the actions,” but the only way in which we can understand character is through the actions to which it is subsidiary. This accounts for the necessity of a solid social framework; the more thoroughly the environment is realized, the more deeply we understand the character. A character which stands alone is not a character at all. (LAWSON, 2014: 256)⁷⁵

Por sua vez, Frances Marion, embora não expresse preocupação com a mistura social em si – talvez por ser a grande escritora da MGM, estúdio então conhecido por fazer filmes que descrevem a vida da elite estadunidense –, entende que a rígida separação entre personagens elevados e humildes pode minar as possibilidades de simpatia da audiência. Por isso, defende que o personagem retratado deve ter certa elevação, mas “[h]e must not be so remote from ordinary human experience that the members of the audience cannot see themselves in his place.”⁷⁶ (MARION, 1938: 39).

Ocultase, assim, o abismo que há entre as classes sociais, sobretudo se se tiver em conta que tanto o Século de Ouro Espanhol quanto a Era de Ouro de Hollywood se deram no

⁷⁴ Trad. livre: “quando você está pronto para selecionar personagens para sua peça, seja cuidadoso para orquestrá-los corretamente. Se todos os personagens são de mesmo tipo, será como uma orquestra apenas de tambores.”

⁷⁵ Trad. livre: “Não apenas é o personagem, como disse Aristóteles, ‘subsidiário às ações’, mas a única maneira pela qual podemos entendê-lo é através das ações das ele é subsidiário. Isso mostra a necessidade de uma sólida framework social; quanto mais completamente o ambiente é entendido, mais profundamente entendemos o personagem. Um personagem que figura sozinho definitivamente não é um personagem.”

⁷⁶ Trad. livre: “ele não deve ser tão alheio à experiência humana que os membros da audiência não possam se ver em seu lugar.”

contexto de grandes crises econômicas que aumentaram a desigualdade. Com efeito, como o palco comercial aurisecular, Hollywood também teve suas obras de mistura e mesmo de mobilidade social. Em *The Adventures of Robin Hood* (1938, Howard Hawks), o rei inglês se finge de um simples religioso para, com a ajuda de Robin Hood e seus companheiros camponeses, recuperar o reino que lhe havia sido usurpado; e, exemplo mais eloquente, um jornalista assalariado se envolve e, ao fim, casa-se com a herdeira de um grande império financeiro em *It Happened One Night* (1934, Frank Capra).

Esto es volver a la comedia antigua 165
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su Anfitrión lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua; 170
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Uma vez mais, Lope retorna aos clássicos, agora para dizer que a mistura de gêneros a partir da representação de personagens díspares, ainda que supostamente o desagrade (*Sabe Dios que me pesa de aprobarlo*), já se fez presente em *Anfitrião*, de Plauto, obra na qual o deus Júpiter finge ser Anfitrião, um humano, para que possa ter relações sexuais com sua esposa. De todo modo, como já passou a parte da exposição da erudição e da norma clássica (*del arte vamos tan remotos*), Lope prescinde em definitivo dos eruditos, literalmente lhes mandando calar a boca.

2.8 Mistura de cômico e trágico

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea 175
como otro Minotauro de Pasífe,
harán grave una parte, otra ridícula,

Estendendo as implicações da mistura entre tragédia e comédia, Lope preconiza também a mistura de elementos cômicos e trágicos – ou, dito de outro modo, momentos risíveis e graves numa mesma obra –, mesmo que isso possa soar tão estranho quanto um

casamento do sisudo Sêneca com o jovial Terêncio, ou ainda como um monstro de duas metades inconciliáveis (*Minotauro de Pasife*). Aos espanhóis do Século de Ouro, no entanto, tal mistura não soava incomum: como os palcos haviam experimentado uma fase trágica antes da consolidação da *comedia nueva*, remanesceram aspectos graves em parte significativa da produção dramática da época (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN; GARCÍA LÓPEZ; FOSALBA, 2013: 517).

Dentre as peças mais famosas, talvez o exemplo mais enxuto seja *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, peça na qual o personagem Clarín – um *gracioso*, isto é, personagem criado no contexto dos *corrales* cuja função era concentrar a jocosidade da peça, servindo como alívio cômico em meio a tramas mais sérias –, após concentrar com vivacidade todas as inserções divertidas ao longo da trama, é morto na batalha final. Contudo, há um exemplo mais eloquente: *Fuenteovejuna*, do próprio Lope, apresenta, aliados a uma estrutura com final harmonioso (típico das comédias) povoada, no primeiro ato, por inserções cômicas de discussões de camponeses sobre o amor, gravíssimos fatos como o estupro coletivo sofrido – fora de cena – pela personagem Laurencia e o linchamento levado a cabo por toda a cidade contra seu ofensor. Vê-se, então, como se misturam comicidade e gravidade para os espanhóis, às vezes sem se importar com o abismo entre os tons dominantes ao longo de uma mesma obra.

Com o objetivo precípua de dilatar a amplitude emocional das obras, fosse para promover um momento de alívio ou mesmo para dar ao espectador uma impressão de superioridade por meio da caricaturização de personagens, os autores de manuais de roteiro, alheios às rígidas teorizações dramatúrgicas do Renascimento, também atentaram à mistura de tons. Neste sentido, Frances Marion postula: “[y]et even the most serious screen drama should have its ‘comedy relief’, should have some light touch of absurdity. Comedy must be done with a light touch; if you scratch too deeply you find there always is an underlying layer of tragedy.”⁷⁷ (MARION, 1938: 161-162) E Eugene Vale, em semelhante entendimento, atenta para as implicações dramatúrgicas do contraste:

A very sad scene should be followed with some light moments. If the author wants to give his audience comedy or tragedy or excitement, he soon realizes that he will

⁷⁷ Trad. livre: “Mesmo o drama mais sério deve ter seu ‘alívio cômico’, deve ter um pouco de absurdo. A comédia deve ser feita com mão leve; se você cava muito fundo, sempre encontra uma camada subjacente de tragédia.”

attain his end better by a continuous interruption of the mood rather than through a steady following of the same trend. (VALE, 1944: 254)⁷⁸

Nota, além disso, que um personagem cômico, por ridículo, enseja que o espectador se sinta bem ao constatar que lhe é superior (*Ibid.*: 210-211). No entanto, uma abordagem estrutural só é realizada por John Howard Lawson, ao dizer que “*it is often thought that comedy deals only with surfaces, and is less analytical than the serious drama. But the essence of humor lies in exposing the maladjustments between people and their environment.*”⁷⁹ (LAWSON, 2014: 240). A comédia, portanto, não deve se limitar a fazer rir, mas deve ir além para expor as agruras de uma realidade social, por mais incômodas que sejam.

Um exemplo da mistura entre cômico e trágico, sobretudo à luz do que defende Lawson, é *My Man Godfrey* (1936, Gregory LaCava), comédia romântica na qual mulheres ricas, entediadas em seu fausto, vão observar a vida daqueles que, no contexto da Grande Depressão, vivem em busca de restos no lixo, entre os quais há um homem que lhes desperta a paixão. Ou, para citar casos mais eloquentes, *Gone with the Wind* (1939, Victor Fleming), em que são conjugadas cenas de afeto e bucolismo com representações dos horrores da Guerra de Secessão. Por último, há que se notar que ambos os filmes, a exemplo de muitos outros de sua época, apresentam personagens forçadamente ingênuos cujo intento é apenas o alívio cômico, de maneira que a configuração de um *gracioso* não lhes é desconhecida.

2.9 Variedade e seus limites

*que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. 180*

Como compreendeu o manualista hollywoodiano Eugene Vale ao apreciar a obra de Shakespeare,⁸⁰ a mistura de elementos cômicos e trágicos atende ao princípio da variedade, que *deleita mucho* a audiência não apenas no interior de uma obra, mas também se se tomar

⁷⁸ Trad. livre: “Uma cena muito triste deve ser seguida de uma com momentos leves. Se o autor quer dar comédia, tragédia ou excitação à sua audiência, ele logo entende que as alcançará através de uma contínua interrupção do tom, em vez da ininterrupta repetição do mesmo assunto.”

⁷⁹ Trad. livre: “Frequentemente se pensa que a comédia lida apenas com superfícies e é menos analítica que o drama sério. Mas a essência do humor reside em expor desajustes entre as pessoas e seu ambiente.”

⁸⁰ “Shakespeare inserted comedians into his saddest tragedies because he needed a variety of effects and did not want to make his tragic persons funny.” (VALE, 1944: 104)

toda a produção do teatro à maneira de um grande catálogo. Afinal, ao postular uma variedade tão complexa quanto aquela da vida (*naturalidade*), Lope defende uma pluralidade da oferta de peças, que só podem dar conta da tarefa de representar a miríade de situações da vida se forem múltiplas nos sentidos interno, como um monstro dramaturgico capaz de dar expressão a diferentes tons e personagens, e externo, formando um conjunto de peças que, somadas, referem-se a grande parte dos temas atinentes ao cotidiano.

No entanto, dadas a configuração comercial do teatro e a profusão de peças, a variedade deve ter limites, de modo que a justa expectativa e o planejamento sejam viabilizados: os espectadores têm que saber, em linhas gerais, o que assistirão e os produtores, por sua vez, devem ter alguma ideia prévia sobre a aceitação de sua peça, possibilitando a previsibilidade econômica. Impõem-se, assim, dois limites padronizadores à variedade: de um lado, a obrigação da imitação da natureza (em suma, verossimilhança), já que se busca a identificação do público; e, de outro, o estabelecimento de gêneros narrativos, capazes de oferecer previamente informações relevantes ao pagador de entradas e ao produtor. Dito de outra forma, estabelece-se a moldura na qual a variedade, a força da novidade, deve gracejar, como se pode verificar nas observações de Jonathan Thacker:

Genre was being constantly abused, parodied and re-invented as a part of the essential cycles of the comedia that we can only partially re-construct from this distance. The public could tell from the company's posters advertising the title of a play whether it was likely to be a comedy, a serious play, or a comedia de santos, but within each offering the audience would expect to be surprised by some novelty. (THACKER, 2007: 145)⁸¹

Logo, uma maneira de subordinar o espetáculo a uma lógica de mercado. Com efeito, também a narrativa cinematográfica, no interior de um sistema industrial e na condição de um de seus principais elementos, era dependente de um padrão a ser seguido, útil para a organização da produção (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 87). Havia, portanto, uma uniformidade entre as produções, no tocante à história, “*by its dependence upon a specific economic mode of film production and consumption.*”⁸² (*Ibid.*: 5), sobretudo na forma dos gêneros cinematográficos. No entanto, ainda que rígido, o padrão não era estanque, pois havia mudanças quando algo a princípio tido como ousado e inovador

⁸¹ Trad. livre: “Os gêneros eram constantemente abusados, parodiados e reinventados como parte de ciclos essenciais da comedia que só podemos reconstruir parcialmente, à distância. O público era capaz de dizer, pelo pôster promocional da peça, se se tratava de uma comédia, uma peça séria, ou comédia de santos, mas, dentro de cada oferta padronizada, a audiência esperava também ser surpreendida por alguma novidade.”

⁸² Trad. livre: “por sua dependência de um modo econômico específico de produzir e consumir cinema.”

lograva o sucesso comercial e era assim assimilado (POWDERMAKER, 1951: 36), de tal sorte que, como no Século de Ouro, havia variação nas narrativas hollywoodianas:

[A]ny complete account of Hollywood filmmaking must recognize deviations from the norm. Hollywood itself has stressed differentiation as a correlative to standardization. Novelty and originality were taken to be valuable qualities, and scriptwriters evolved an entire vocabulary for describing variation (gimmick, twist, boff, yak, weenie, old switcheroo) (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 72)⁸³

Em que pese a relevância de novidades para o espectador, elas nunca eram mais do que pontuais, sem que houvesse qualquer ruptura significativa com o padrão estabelecido. Mais uma vez nas palavras de Bordwell, “[i]n Hollywood cinema, there are no subversive films, only subversive moments.” (*Ibid*: 84). Neste sentido, concorda Frances Marion quando defende que é preciso surpreender o espectador, mas sem ser original demais. Afinal, “[t]he situations need not be new, but they must be pictured from a new angle and developed in a new way”⁸⁴ (MARION, 1938: 64). Ou, para lembrar de Eugene Vale, “the audience constantly wants new stories, the public wants to hear new things. This variety is the essential attribute of the story”⁸⁵, mas, uma vez que toda história varia sobre a mesma coisa (seres humanos e seu comportamento), ao longo do tempo foram estabelecidas, através da experimentação, leis que regulam esta variedade (VALE, 1944: 105). Com tamanho regramento das obras em mente, Francisco Rico traçou um paralelo em relação ao teatro comercial espanhol:

Para los madrileños o los valencianos de hacia 1600, pues, ir al corral sin duda fue cosa muy parecida a ir al cine en los felices veinte: una dulce rutina de novedad perpetua. No en balde el alimento de uno y de otro estuvo básicamente constituido por obras de género. Las obras de género (pensemos en el relato policiaco o en el western) nos divierten precisamente porque combinan reiteración y cambio en las proporciones exactas para encandilarnos sin exigirnos esfuerzo. Ni normalmente las buscamos para desazonarnos: la fantasía y los pedazos de vida que nos ofrecen están bien como están, limados, familiarmente artificiosos, al tamaño del deseo. Las obras de género inagotablemente nuevas son uno de los supremos aciertos comunes al Siglo de Oro del teatro español y a la edad gloriosa de Hollywood. No vacilemos en nombrarlos juntos. (RICO, 2000, p. 446)

⁸³ Trad. livre: “Qualquer avaliação completa do cinema de Hollywood deve reconhecer desvios da norma. A própria Hollywood enfatizou a diferenciação como um correlato da padronização. Novidade e originalidade eram tidas como qualidades valiosas, e roteiristas desenvolveram um vocabulário inteiro para descrever variação (gimmick, twist, boff, yak, weenie, old switcheroo).”

⁸⁴ Trad. livre: “as situações não precisam ser novas, mas devem ser retratadas de um novo ângulo e desenvolvidas de uma maneira nova.”

⁸⁵ Trad. livre: “a audiência constantemente quer novas histórias, o público quer ouvir coisas novas. Esta variedade é o atributo essencial da história.”

Ademais, ainda que a ênfase fosse posta sobre a padronização, o uso da natureza como limite à variedade também não escapou a Hollywood, como se vê no conselho de Lajos Egri em seu manual: “[e]xperiment as you choose—but within the laws of nature.”⁸⁶ (EGRI, 1960: 246). E mesmo Marion, quando fala da variedade de tons, reconhece a preponderância da vida: “[i]n a serious drama, a bit of comedy – not enough to interrupt the plot – will relieve a situation that might otherwise be flat, for humor does much to freshen a scene and to give it life.”⁸⁷ (MARION, 1938: 162).

2.10 Primazia da unidade de ação e sub-tramas

*Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen; 185*

Lodovico Castelvetro, comentando a Poética aristotélica no Renascimento, consagrou a lei das unidades dramáticas: para ele, o autor deveria escrever respeitando as unidades de ação, tempo e lugar, isto é, desenvolver uma trama com uma única linha de ação que se desenvolvesse em poucas horas e num só lugar, de modo a não afetar a crença do espectador em sua verossimilhança (CASTELVETRO, 1904). Lope, por sua vez, já ao iniciar a exposição de seu pensamento sobre as unidades, aponta para sua preferência ao se concentrar sobre a unidade de ação, preconizando que, a partir do tema (*sujeto*) eleito pelo dramaturgo, deve ser desenvolvida uma única ação, para não se tornar *episódica*. No entanto, sentindo a necessidade de esclarecer o que defende, enfatiza que apenas desvaloriza *otras cosas que del primeto intento se desvíen*.

Assim, percebe-se que aceita a presença de sub-tramas, contanto que contribuam para a consecução do *intento* da ação principal. Esta era, com efeito, uma prática dramatúrgica recorrente no Século de Ouro. Por exemplo, em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, discípulo de Lope, o personagem Don Juan conquista, possui e em seguida abandona diversas mulheres ao longo da trama, em diferentes contextos, apenas

⁸⁶ Trad. livre: “experimente como quiser – mas dentro das leis da natureza.”

⁸⁷ Trad. livre: “num drama sério, um pouco de comédia – não o suficiente para interromper a trama – aliviará uma situação que, de outra maneira, seria tediosa, já que o humor faz muito para refrescar uma cena e lhe dar vida.”

para que sua vilania esteja clara no último ato, quando se defronta com o falecido pai de uma das mulheres, que o julgará à maneira de um juízo final. Ou, para um caso no qual a subordinação à sub-trama à ação principal seja mais marcada, é possível citar *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, na qual Pedro Crespo, no último ato, é eleito *alcalde* de seu povoado, mas apenas para que tenha poder suficiente, como juiz do lugar, para se vingar do estupro sofrido por sua filha nas mãos de tropas reais que ali se fizeram presentes.

Em outras palavras, os limites da capilarização da ação das obras são dados por sua culminância, ou seja, o momento em que os diferentes fios narrativos devem se encontrar e reforçar a ação principal. Mais uma vez, nos primeiros anos do cinema sonoro, tem-se avaliação similar. John Howard Lawson defende que “[t]he climax is the concrete realization of the theme in terms of an event. In practical playwriting, this means that the climax is the point of reference by which the validity of every element of the structure can be determined”⁸⁸ (LAWSON, 2014: 175), ao passo que Frances Marion, de maneira diversa mas com sentido idêntico, diz que a trama “is a series of events or situations affected by the characters involved and affecting them, with the situations building up to a climax.” (MARION, 1938: 51).⁸⁹

Subordinando a presença de ações suplementares ao desempenho de uma função para a ação principal, Lawson não hesita em aceitar sub-tramas: “two or more lines of causation may be followed if they find their solution in the root-action”⁹⁰ (LAWSON, 2014: 217). Assim como Marion, que até sugere uma segunda linha ação, inclusive focada em personagens diferentes do protagonista, contanto que ela revele aspectos da ação principal (MARION, 1938: 53).⁹¹ Quanto à presença da sub-trama, concorda Eugene Vale ao defender que, para uma *main-intention*, pode haver diversas *sub-intentions* que nela culminem (VALE, 1944: 146-147),⁹² e é possível dizer que se alinha também Lajos Egri, ao aceitar qualquer ação que ajude a provar o que chama de *premise*, uma espécie de tese que o dramaturgo deve ter em mente ao escrever (EGRI, 1960: 6 ss).

⁸⁸ Trad. livre: “O clímax é a realização concreta do tema em termos de um evento. Na dramaturgia prática, isso significa que o clímax é o ponto de referência pelo qual a validade de todo elemento de uma estrutura pode ser determinada.”

⁸⁹ Trad. livre: “é uma série de eventos ou situações afetadas pelos personagens e os afetando, com situações que culminam num clímax.”

⁹⁰ Trad. livre: “duas ou mais linhas de causalidade podem ser seguidas se elas encontrar solução na root-action.”

⁹¹ Afinal, para ela, só deve restar na narrativa o que tiver função a cumprir, de maneira que não pode destoar da ação principal, guia do filme: o escritor deve ir “taking out all that can be omitted without destroying its meaning.” (MARION, 1938: 91)

⁹² “Do they further the cause of the main-intention? If they do, they are sub-intentions; if they do not, they are main-intentions and must be discarded.” (VALE, 1944: 148)

Vê-se, então, que há a associação da presença de linhas de ação ao desempenho de uma função dentro de uma estrutura, o que ajuda a compreender os versos seguintes do *Arte Nuevo*:

*ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;*

Mesmo para Lope, que não viu a era das máquinas, qualquer *miembro* da trama deve contribuir ao *todo*, como prescrevem os manualistas do roteiro. E os filmes da época destes, assim como as peças do Século de Ouro, podem se filiar perfeitamente a tal pensamento. Pode-se pensar, por exemplo, nas cenas que envolvem o extravagante chapéu de *Ninotchka* (1939, Ernst Lubitsch), que só serve para pontuar a transformação da protagonista, da sisudez à sensibilidade. Ou, de maneira mais ampla, nas diversas histórias de vida dos hóspedes de *Grand Hotel* (1932, Edmund Goulding), cujo ponto comum é a falta de propósito, um caráter de veleidosa deambulação no mundo que, no fim das contas, constitui o próprio núcleo do filme.

Como a função é dada pelas necessidades da ação, tem-se que a unidade de ação tem primazia sobre as unidades de lugar e de tempo:

*no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto 190
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;*

Já distanciado dos defensores da norma clássica, entre os quais se localiza Castelvetro, Lope não se vexe de prescindir de uma unidade cerrada de tempo (como o *período de un sol* defendido por Aristóteles) em sua preceptiva que confunde as rígidas regras então estabelecidas nos círculos eruditos. Em complemento, estendendo o desapego à unidade de tempo, pode-se dizer, principalmente por suas peças, que Lope igualmente não aderiu a uma unidade de lugar. Afinal, se se observam as dinâmicas espaço-temporais, verifica-se que é recorrente a representação de diversos locais, amiúde distantes, numa mesma obra: por exemplo, em *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, os eventos se dividem entre o povoado de Ocaña e a cidade de Toledo – apesar de próximas, as viagens à época não eram rápidas, e é justo o tempo do deslocamento que gera o conflito, uma vez que o Comendador envia

Peribáñez para a viagem com o intuito de abusar de sua esposa. E, para utilizar uma peça há pouco citada, o Don Juan de Tirso de Molina, mais do que ter tempo de desenvolver diferentes relações amorosas, percorre as mais diversas localidades ao longo da peça: Napoli, Tarragona, Sevilha e uma pequena aldeia chamada Dos Hermanas, além do Inferno em sua punição derradeira.

No cinema sonoro da Era de Ouro de Hollywood, a prevalência da unidade de ação sobre as unidades de tempo e de lugar é algo fácil de se notar pela análise dos filmes (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 6). Pense-se, por exemplo, num filme como *The Life of Emile Zola* (1937, William Dieterle), que retrata vários anos da vida do escritor francês e seu envolvimento com todo o Caso Dreyfus, desde a acusação de espionagem ao judeu que empresta o nome ao caso até seu perdão, anos depois de ser aprisionado na Guiana Francesa. Alternativamente, para de novo utilizar uma obra acima referida, em *Ninotchka* (1939, Ernst Lubitsch), uma história de espionagem, há uma missão em Paris, a volta dos agentes soviéticos a Moscou e, tempos depois, uma outra missão em Constantinopla, onde se conclui a história de amor da protagonista comunista com um burguês que conhecera na França.

Tão manifesta nos filmes, não deixou a primazia da unidade de ação de ser notada pelos manualistas. Frances Marion percebe que “*a motion picture with only one setting would be apt to be very monotonous*”⁹³ (MARION, 1938: 54) e é peremptória ao dizer que “[w]hile unity of action and unity of purpose are essential, the classic unities of time and place need not be adhered to in the film story.”⁹⁴ (*Ibid.*: 129). Atento à verossimilhança, como Lope, Eugene Vale nota que “[d]ue to the freedom of place and time, the story appears to be more natural [...]”⁹⁵ (VALE, 1944: 90), passagem cujo conteúdo é apresentado em outras palavras por Lajos Egri:

No honest man will become a thief overnight; no thief will become honest in the same period of time. No sane woman will leave her husband on the spur of the moment, without previous motivation. No burglar contemplates a robbery and carries it out at the same time. No violent physical act was ever carried out without mental preparation. (EGRI, 1960: 146)⁹⁶

⁹³ Trad. livre: “um filme com apenas um cenário provavelmente seria muito monótono.”

⁹⁴ Trad. livre: “quanto a unidade de ação e a unidade de propósito são essenciais, as clássicas unidades de tempo e espaço não precisam ser seguidas na narrativa cinematográfica.”

⁹⁵ Trad. livre: “devido à liberdade de tempo e espaço, a história parece mais natural [...]”

⁹⁶ Trad. livre: “Nenhum homem honesto se torna um ladrão da noite para o dia; nenhum ladrão se torna honesto no mesmo período. Nenhuma mulher sadia abandona seu marido no calor do momento, sem motivação prévia. Nenhum assaltante cogita um roubo e o realiza ao mesmo tempo. Nenhum ato violento é levado a cabo sem preparação mental.”

Mas, como já se pode entrever, embora não tenham grande cogência, as unidades de tempo e de lugar ainda têm importância, na medida em que respondem às necessidades da ação, que, quanto mais coesão apresentar, maior efeito terá sobre a audiência. Neste sentido, Lope apresenta os limites das quebras destas unidades:

*pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años, 195
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,*

A menos que o dramaturgo se dedique a uma *historia en que hayan de pasar algunos años* ou necessite representar um deslocamento (*hacer algún camino una figura*), parece aconselhável a Lope que *pase en el menos tiempo que ser pueda* – ou, por extensão, que represente o mínimo possível de cenários. Deste modo, aproxima-se da definição, aqui já referida anteriormente, que John Howard Lawson faz de compressão (LAWSON, 2014: 190): as escolhas dramáticas devem ser tomadas sempre de modo a retratar a maior parcela possível da vida social com a ação mais localizada possível, seja em termos de eventos, lugares ou tempo – trocando em miúdos, deve-se fazer mais com menos, sem nunca perder de vista o *intento* (para Lawson, a *root-idea*).

2.11 Público massivo e seu gosto

*cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende. 200*

Desrespeitadas as unidades de tempo e de lugar segundo os preceitos dos eruditos neoclássicos, já esperava Lope que a seus cultores (*quien lo entiende*) não agradassem as peças dos *corrales*, mas não se importava de prescindir deles como espectadores (*no vaya a verlas quien se ofende*). Com efeito, o que interessava ao autor do *Arte Nuevo* era o grande público – fosse formado por pobres, nobres, clérigos ou mesmo integrantes da Realeza – que não se preocupava com lucubrações intelectuais, mas somente com a diversão proporcionada pela peça. Trata-se, assim, de um público heterogêneo, com pessoas de diferentes interesses e capacidades de entendimento (DÍEZ BORQUE, 2011), mas unido pelo escopo do

entretenimento, cuja configuração, tanto pela diversidade social quanto pelo número de espectadores, era de massa (PONTÓN GIJÓN in: PONTÓN GIJÓN; GARCÍA LÓPEZ; FOSALBA, 2013: 586)

É de forma similar que John Howard Lawson vê o público do cinema sonoro hollywoodiano: um conjunto de indivíduos diferenciados por suas experiências (LAWSON, 2014: 272) que tem dimensões massivas: “[t]he film’s artistic growth requires recognition of its quality as a people’s art, a mass art. The quality grows out of its appeal to a mass audience [...]”⁹⁷ (Ibid.: 381). Concordam Frances Marion e Eugene Vale com esta assertiva – este diz que “[t]he picture addresses itself not to a minority, and not to a limited audience, but to many millions of spectators”⁹⁸ (VALE, 1944: 235), ao passo que a roteirista da Metro nota que “[t]his audience is made up, presumably, of the young and old, wise and simple, cultured and illiterate, rich and poor [...] It is represented by its lowest common feeling or attitude”⁹⁹ (MARION, 1938: 26) e, por isso, aquele que “would write successful screen stories must be able to think with the crowd.”¹⁰⁰ (Ibid.: 168)

Para privilegiar esta espécie de mínimo denominador comum emocional a que alude Marion, Lope não hesita em ironizar os eruditos:

*¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aun no quisieron darle el matemático!*

Em resposta à construção conceitual de Robortello do *dia artificial* (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 347), um dia de 12 horas como forma de garantir a unidade de tempo, Lope apresenta a prática do teatro espanhol, que a tantos causava má impressão (*cuántos de este tiempo se hacen cruces*) por não se adequar ao regramento *matemático* dos neoclássicos, já que costumava retratar, numa só peça, acontecimentos tão numerosos e diversos que não poderiam caber nos limites temporais eruditos. Afinal, como ele mesmo faz questão de enfatizar, interessava-lhe o grande público:

⁹⁷ Trad. livre: “o desenvolvimento artístico do cinema requer o reconhecimento de sua qualidade como arte popular, arte de massa. Esta qualidade vem de seu apelo a uma audiência de massa[...]”

⁹⁸ Trad. livre: “o filme não se dirige a uma minoria, nem a uma audiência limitada, mas a milhões de espectadores.”

⁹⁹ Trad. livre: “a audiência é feita, presumivelmente, de jovens e idosos, sábios e simples, cultos e iletrados, ricos e pobres [...]. É representada por seu sentimento ou atitude mais baixa [menos elevada].”

¹⁰⁰ Trad. livre: “que quer escrever histórias de sucesso para a tela deve ser capaz de pensar com a multidão.”

Porque considerando que la cólera 205
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo. 210

Revela-se, pois, que a quebra das unidades de tempo e lugar, representada nos versos pela referência a uma história desde o Gênesis até o Juízo Final, é devida ao gosto do público *español*, que, na ausência desta variedade espaço-temporal na peça a que assiste, experimenta a *cólera*. Mais do que isso, torna-se claro, pela repetição da rima *gusto/justo* (já presente nos versos 47 e 48), que Lope associa a busca do gosto do público a um intuito justo, legítimo para a prática dramática (OROZCO DÍAZ, 1978: 22 ss), contrariamente ao que acreditavam os preceptistas de seu tempo.

Pioneiramente propalada por Lope, a noção da legitimidade da escrita com o objetivo de agradar o gosto do grande público é ubíqua na Era de Ouro de Hollywood. Lajos Egri, que pouco escreveu sobre a questão, atrela a qualidade dramática à aceitação do gosto popular: “[i]f your play is good, the public will like it.” (EGRI, 1960: 248). Mais clara em suas palavras é Frances Marion: “[i]n the last analysis, it is the audience that determines whether or not a photoplay is a success or a failure”¹⁰¹ (MARION, 1938: 26). Tamanha é a importância da reação do público que Lawson atenta especificamente para a provocação de efeitos nele:

The audience is the ultimate necessity which gives the playwright's work its purpose and meaning. The laws by which the dramatist creates his product are determined by the use to which the product is to be put. The purpose of the drama is communication: the audience plays, not a passive, but an active part, in the life of a play. Dramatic technique is designed to achieve a maximum response. (LAWSON, 2014: 272)¹⁰²

Não muito diferente é Eugene Vale, para quem “[w]e are not just telling a story – we are telling it to an audience. It is, therefore, necessary to determine how the audience reacts

¹⁰¹ Trad. livre: “Em última análise, é a audiência que determina se um roteiro é um sucesso ou um fracasso”

¹⁰² Trad. livre: “A audiência é a necessidade máxima que dá ao trabalho do dramaturgo seu propósito e significado. As leis pelas quais o dramaturgo cria seu produto são determinadas pelo uso que se espera do produto. O propósito do drama é a comunicação: a audiência tem não um papel passivo, mas ativo na vida de uma peça. A técnica dramática é desenhada para atingir a máxima resposta [repercussão].”

to the manner in which the story is told”¹⁰³ (VALE, 1944: 155). Neste sentido, analisando a maneira como o público frui um filme na sala de cinema, torna-se patente que “[t]he object of all drama is to move an audience to some definite feeling; to make an impression not on the intellect, but on the senses.”¹⁰⁴ (MARION, 1938: 152). A exemplo do que passava no Século de Ouro, não interessam as lucubrações intelectuais, mas a carga emocional das peças:

It is of the utmost importance to know that the understanding of the audience is emotional. A picture which is based on intellectual facts with characters who are unable to feel emotions and without causes to feel any, is not understandable. Not only are these emotions the only common ground for all people, but it is also that the audience has no time for intellectual digestion of the material. (VALE, 1944: 201)¹⁰⁵

Entretanto, não basta emocionar. Como já se vê na referência de Lope a uma trama tão grandiosa quanto toda a narrativa bíblica (*hasta el Final Juicio desde el Génesis*), o público também ansiava, a despeito da importância da verossimilhança, por algo diferente de sua vida cotidiana que pudesse entreter pela inusualidade. Tendia o público, pois, a um escapismo, para utilizar um termo sintético, na maneira de gozar o drama, o que levou Domínguez Ortiz a chamar a produção teatral da época de “*literatura de evasión*” (DOMÍNGUEZ ORTÍZ, 2006: 396).

Não estranhamente, tal característica também se manifesta em Hollywood. John Howard Lawson percebe que as salas de cinema apresentam um mundo de “*rest and dream*” (LAWSON, 2014: 299). Para Marion, muitos têm uma vida ruim e só querem fugir dela enquanto assistem a um filme, preferindo ver pessoas ricas e bonitas em contextos sociais bem diferentes daqueles que experimentam no dia-a-dia (MARION, 1938: 62) e esquecer das próprias agruras: “[a] photoplay must have dramatic situations that will arouse a definite emotion or feeling and this feeling must be of sufficient strength to make the spectator for the time being forget everything but what he sees and hears on the screen”¹⁰⁶ (*Ibid.*: 126). Por isso, segundo Vale, uma das funções do cinema é a de dar alívio a seu espectador em relação aos maus sentimentos do cotidiano (VALE, 1944: 218). Em resumo, os espectadores “*come to*

¹⁰³ Trad. livre: “não estamos apenas contando uma história – estamos a contando para uma audiência. É necessário, portanto, determinar como ela reage à maneira que a história é contada.”

¹⁰⁴ Trad. livre: “o objetivo de todo drama é levar a audiência à determinada emoção, impressionar não o intelecto, mas os sentidos.”

¹⁰⁵ Trad. livre: “É da maior importância saber que o entendimento da audiência é emocional. Um filme baseado em fatos intelectuais com personagens incapazes de expressar suas emoções e sem motivos para senti-las não é compreensível. Não apenas são as emoções um terreno comum para toda a audiência, mas também sucede que a audiência não tem tempo para a digestão intelectual do material.”

¹⁰⁶ Trad. livre: “um roteiro deve ter situações dramáticas que despertem uma certa emoção ou sentimento e este sentimento deve ser forte o suficiente para fazer o espectador temporariamente esquecer tudo a não ser o que ele vê e ouve na tela.”

the screen in an effort to obtain, for the time being, forgetfulness of the work and worry that seem to be their lot in life.”¹⁰⁷ (MARION, 1938: 29). Desenha-se, assim, ao menos no que tange ao público, uma noção de entretenimento comum aos períodos espanhol e estadunidense aqui analisados.

2.12 Planejamento e liberdade condicionada

El sujeto elegido, escriba en prosa

Se a produção dramática dos corrales era direcionada ao desempenho de uma função – notadamente, o agrado ao gosto do grande público –, não é de se estranhar que, antes do ato da escrita, haja a necessidade de planejamento da trama, de modo que impropriedades na construção possam ser identificados em estágio inicial e, feitas as correções, a peça se preste à utilidade que se lhe espera. Por isso, Lope prescreve que, após a eleição do tema, o dramaturgo deve escrever sua história *en prosa*, atividade que consiste na primeira etapa da produção dramática, cuja finalização só será alcançada na passagem definitiva para uma escrita em versos rubricados com indicações de personagens e cenas, uma espécie de formato técnico padrão do período.

Igualmente regida pela função do agrado ao gosto do grande público, o cinema sonoro, ao menos em sua vertente industrial, também não se apoiava na livre expressão individual do artista, mas num planejamento das tramas que devia seguir uma série de etapas antes de atingir a forma técnica final: “[p]ractically speaking, three principal stages of development have been established: the synopsis, the continuity and the shooting script.”¹⁰⁸ (VALE, 1944: 227). A *synopsis*, etapa na qual a história é posta em prosa, deve ser precedida pela escolha do tema (MARION, 1938: 104 ss) – ou da *premise* (EGRI, 1960: 262) –, que guiará todas as demais escolhas narrativas, sem nunca perder a referência da audiência. Estabelecida a trama, passa-se à escrita do *continuity* (MARION, 1938: 219 ss), documento que já apresenta as marcações de personagens, diálogos e transições de cenas. Por último, já alheio ao controle do escritor, o *shooting script*, didaticamente apresentado por John Howard Lawson em seu manual (LAWSON, 2014: 326 ss), é o documento preparado pelo estúdio que registra os

¹⁰⁷ Trad. livre: “os espectadores vão ao cinema para obter, temporariamente, um esquecimento de seu trabalho e de suas preocupações, que parecem dominar sua vida.”

¹⁰⁸ Trad. livre: “praticamente falando, foram estabelecidos três estágios de desenvolvimento foram estabelecidos: a sinopse, o continuity e o shooting script.”

movimentos de câmera e a redação final dos diálogos e da trama, que podem ter sido alterados pelo próprio estúdio.

Em verdade, estas três etapas parecem reproduzir o que se vivia no Século de Ouro: primeiro, o dramaturgo urde sua trama; em seguida, coloca-a em forma técnica; por último, vendida a obra, quem faz as últimas alterações é seu novo proprietário, o diretor de companhia teatral, que poderá conformá-lo ao público da vez ou às possibilidades cênicas de que dispõe.¹⁰⁹ Logo, a partir do exame comparativo da singelo questão da primeira escrita em prosa, verificam-se quatro características do espetáculo comercial: desempenho de função, planejamento, etapismo e divisão social do trabalho.

y en tres actos de tiempo le reparta,

Ao defender que a trama deve ser repartida em *tres actos de tiempo*, Lope oferece uma fórmula facilitadora, um atalho para a escrita de narrativas funcionais, que contradizia o que prescrevera Horácio em seu *Ars Poetica* e encontrou eco até muitos séculos depois: uma peça não deveria ter mais nem menos que cinco atos (HORÁCIO, 1863: v. 1192). Com efeito, a estrutura de três atos era largamente conhecida em Hollywood, como se vê pela referência nos próprios manuais de roteiro (LAWSON, 2014: 246; VALE, 1944: 255), porém, como Lope prefere detalhar tal tripartição mais adiante (versos 298-301), o exame comparativo ocorrerá no momento oportuno.

*procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.*

Fazendo concessão aos partidários da rígida unidade de tempo, Lope diz que cada um dos três atos da história não deve ser maior que um dia. No entanto, uma vez que o autor amiúde se pôs contra este preceito em sua prática dramatúrgica, o que se destaca nestes versos é a expressão *si puede*, que, mais do que subordinar a possibilidades de trama o respeito à unidade temporal, empresta liberdade criativa ao dramaturgo – condicionada, é claro, à busca do gosto do público. Não é, afinal, essencialmente diferente da defesa que os manualistas hollywoodianos fazem da liberdade criativa que é limitada pelas necessidades da trama –

¹⁰⁹ É pertinente lembrar que, à época, ainda não se desenvolvera a noção de direito autoral moral, de tal sorte que as peças eram negociadas como se fossem bens comuns, passíveis de completa transmissão de propriedade. (GARCÍA REIDY, 2013: 397)

“[t]he purpose of the play is to prove that the root-action is probable and necessary”¹¹⁰ (LAWSON, 2014: 215) – e pela aceitação do público – “[...] whatever pleases the public is acceptable; what does not is useless.”¹¹¹ (MARION, 1938: vii)

2.13 Prática dramatúrgica e inspiração da natureza

*El capitán Virués, insigne ingenio, 215
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias;*

Antes que os eruditos possam recriminá-lo por mais um desrespeito à norma clássica, Lope atribui a estrutura de três a Cristóbal de Virués, dramaturgo da geração que o precedeu, mas nota que ela se tornou dominante nos *corrales*, depois de uma fase em que a comédia apresentava quatro atos. De todo modo, ainda que a reprovação dos doutos seja redirecionada para Virués e a prática corrente do teatro, não há preocupação, por parte de Lope, de afirmar novamente seu pertencimento à alta cultura. Em vez disso, mais atento ao mundo que o circunda do que aos livros, prefere falar dos estágios iniciais da comédia espanhola se utilizando de analogias com a natureza (*eran entonces niñas las comedias*), algo que, talvez pelo mesmo motivo, não soaria estranho a Hollywood.

Ao falar do que veem como leis do drama, os manualistas hollywoodianos não raro fazem analogias com o mundo natural. Eugene Vale, por exemplo, afirma que não é porque não se conhecem as regras dramáticas que elas não existem, assim como não é porque não se conhecem as causas da malária ou da tuberculose que elas não existem (VALE, 1944: 13-14). Já Lajos Egri, mais do que chamar as regras do drama de leis da natureza e fazer diversas analogias entre ambos os domínios, é apresentado em seu livro como um “*advanced student of biology, bio-chemistry, and human nature*.” (EGRI, 1950) Mesmo o materialista Lawson se mostra receptivo à ideia de que o drama é uma expressão da natureza (que, para ele, inclui a vida social): “[i]t may be helpful to think of art as the life process, and to seek the solution of problems of technique and method in life itself.”¹¹² (LAWSON, 2014: 377)

¹¹⁰ Trad. livre: “o propósito da peça é provar que a root-action é provável e necessária.”

¹¹¹ Trad. livre: “[...] tudo que agrada o público é aceitável; tudo que não o faz é inútil.”

¹¹² Trad. livre: “pode ser útil pensar na arte como um processo vital, e procurar a solução dos problemas de técnica e método na própria vida.”

*y yo las escribí, de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, 220
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y, agora, apenas uno, y luego un baile,*

Para expor mais claramente sua filiação à prática, Lope diz que escrevia peças de quatro atos quando a estrutura era de uso disseminado, nos tempos em que era uma criança (*de once y doce años*), e exhibe conhecimentos históricos sobre a conformação das apresentações nos *corrales*, que antes apresentavam mais *entremeses* nos intervalos entre os atos.

A propósito, um termo que figura nestes versos pode ajudar a lançar luz sobre um aspecto da *comedia nueva* não diretamente tratado por Lope: os *pliegos*, que se referem a cadernos de um dado número restrito de folhas, eram a maneira de dividir o texto de uma peça em mais de um suporte físico, o que aponta para a facilitação da criação colaborativa, uma prática comum tanto no Século de Ouro Espanhol (THACKER, 2007: 87) quanto na Era de Ouro de Hollywood (SCHATZ, 1988: 51). Efetivamente, uma coincidência que se revela compreensível se se tem em mente que ambos os períodos eram calcados na divisão social do trabalho e valorizavam, em termos dramatúrgicos, menos a expressão artística individual do que o domínio do ofício de agradar ao público.

2.14 Baile e atuação

*aunque el baile lo es tanto en la comedia 225
que le aprueba Aristóteles y tratan
Ateneo, Platón y Jenofonte,
puesto que reprehende el deshonesto,
y por esto se enfada de Calípides,
con que parece imita el coro antiguo. 230*

Ainda que perca relevância com a diminuição do número de atos, as representações de danças (*bailes*) ainda guardam alguma importância, o que Lope associa à defesa clássica da presença da música nas peças (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 392). Mais tarde, com a decadência do teatro dos *corrales*, caracterizado pela ênfase no drama naturalista, e a

ascensão dos espetaculosos autos sacramentais e do teatro palaciano, a musicalidade reganha centralidade, juntamente com uma noção marcadamente barroca do mundo como espetáculo (MARAVALL, 2009: 255). Tal configuração do espetáculo vem a se assemelhar à cultura dos musicais em Hollywood, sobretudo na teatralização do mundo¹¹³, mas, uma vez que isso excede o exame do teatro comercial dos *corrales*, esta análise será deixada de lado.

Em complemento, aproveitando o ensejo do assunto das danças, Lope aproveita para tratar novamente da verossimilhança, agora na atuação, ao apontar que os teóricos se enfadaram de Calípides, um ator grego conhecido por sua exagerada pantomima. Com efeito, a atuação naturalista, própria das peças dos corrales, era também a técnica dominante na Hollywood do cinema sonoro, trazendo o desenvolvimento experimentado anos antes: “*Between approximately 1909 and 1913, acting styles in the American cinema underwent a distinct change: an exaggerated pantomime gave way to a system of emphasizing restrained gestures and facial expression.*”¹¹⁴ (THOMPSON in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 282). Não à toa, os manualistas, embora não tratem especificamente de assuntos relativos à atuação, partem do pressuposto, amiúde tácito, de que a narrativa fílmica está calcada sobre a verossimilhança e o naturalismo dramático.

2.15 Linearidade e causalidade

*Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,*

Embora nestes versos faça eco à tradição clássica, defendida por Aristóteles e ratificada por Robortello, de que as peças devem ter nó e desenlace – grosso modo, um problema inicial que levará, de maneira coerente, à solução final –, Lope se refere também a dois conceitos importantes que estão implícitos neste antigo binômio: linearidade e causalidade. Ditos de forma sintética, consistem nos preceitos de que os acontecimentos da peça devem se dar do início ao fim, sem desvios temporais, e, mais do que isso, os acontecimentos do início devem levar, por causalidade ao longo da obra (*conexión desde el*

¹¹³ A descrição pormenorizada do musical, seu caráter utópico e a resolução, dentro da fórmula do gênero, dos problemas da sociedade pode ser conferida em SCHATZ, 1981: 188 ss.

¹¹⁴ Trad. livre: “Aproximadamente entre 1909 e 1913, os estilos de atuação do cinema americano passaram por uma marcante mudança: uma exagerada pantomima cedeu espaço a um sistema que enfatiza gestos e expressões faciais contidos.”

principio), ao fim, ocasião em que as revelações da trama já são menos numerosas (*declinando el paso*), esgotando-se quando a conclusão definitiva é atingida.

Não muito diverso é a configuração destes princípios em Hollywood. De acordo com Kristin Thompson, “[t]he most basic principle of the Hollywood cinema is that a narrative should consist of a chain of causes and effects that is easy for the spectator to follow.”¹¹⁵ (THOMPSON, 1999: 10). Ou, de maneira um pouco mais detalhada, “Hollywood favors unified narratives, which means most fundamentally that a cause should lead to an effect and the effect in turn should become a cause for another effect, in an unbroken chain across the film”¹¹⁶ (*Ibid.*: 12). Com efeito, os manualistas se preocupam em defender estes preceitos. Lajos Egri atenta para a importância de tudo estar articulado linearmente em relação de causa e efeito (EGRI, 1960: 126), com um aspecto de movimento crescente na narrativa (que pode ser associado com o que Lope chama de *declinar el paso*, na medida em que são movimentos orientados ao interesse crescente do espectador, que deseja conhecer o fim da trama): “[o]ne, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten. This is the perfect rising conflict.” (*Ibid.*: 213).

Embora não tão clara na defesa destes preceitos, mas decididamente filiada a eles, Frances Marion defende que a trama deve ser “a string of relevant and dramatic situations, preferably rising out of character and affecting it, and woven together in such sequence and ascending strength as to make an interesting story.”¹¹⁷ (MARION, 1938: 51). Por sua vez, Eugene Vale diz que os eventos têm que ser consecutivos e ligados por relação de causa e efeito, sempre atentando para o forward movement – isto é, o que vai acontecer depois –, de modo que fica claro seu pendor para a causalidade atrelada à linearidade (VALE, 1944: 190).

Mais crítico é John Howard Lawson, que, ainda que reconheça a relevância do binômio causalidade-linearidade¹¹⁸, percebe que a trama pode eventualmente necessitar da inserção de novas causas para atrasar o final e torná-lo mais apelativo ao espectador:

The thing which builds drama is the introduction of new causes which may or may not grow out of the preceding action, but which change the conflict, which introduce new obstacles, thus delaying and

¹¹⁵ Trad. livre: “o princípio mais básico do cinema de Hollywood é que a narrativa deve consistir numa sucessão de causas e efeitos que é fácil de ser seguida pelo espectador.”

¹¹⁶ Trad. livre: “Hollywood favorece narrativas com unidade, o que significa fundamentalmente que uma causa deve levar a um efeito e o efeito, por sua vez, deve se tornar causa para outro efeito, numa consistente sucessão ao longo de todo o filme.”

¹¹⁷ Trad. livre: “uma sucessão de situações dramáticas e relevantes, preferivelmente advindas do personagem e o afetando, alinhavadas de maneira crescente em termos de força, fazendo uma história interessante.”

¹¹⁸ “Action (as distinguished from activity) must be in process of becoming ; therefore it must rise out of other action, and must lead to other, and different, action.” (LAWSON, 2014: 169)

intensifying the final conclusion. The notion that a play is an unbroken line of cause and effect is a dangerous one, because it prevents the piling up of diverse forces driving toward the climax. (LAWSON, 2014: 216)¹¹⁹

Vê-se, deste modo, que todos, ainda que com eventuais ressalvas, aderem ao binômio causalidade-linearidade com o mesmo objetivo último: fortalecer as relações da narrativa, num movimento ascendente quanto ao ritmo mas declinante em número de revelações, de maneira a tornar o final mais intenso e esperado aos olhos dos espectadores. Não é à toa que Lope trata do final já nos próximos versos.

2.16 Final e o movimento que o precede

*pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena, 235
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.*

Portanto, deve haver uma grande rede de relações de causalidade que culminem no final, mas que não entreguem antecipadamente a resolução ao espectador, pois, caso este já a conheça, abandonará o teatro (*vuelve el rostro a la puerta*). Dito de outra forma, o espectador deve se interessar por informações até o fim, de maneira que muito deve ser mantido em suspenso. Uma boa definição é de Eugene Vale, falando já do cinema sonoro, mas de modo consentâneo com o Século de Ouro: “[a] correct dramatic construction presents the story content in the most effective manner. It should prevent the spectator from feeling boredom, fatigue, dissatisfaction and lack of speed. It should cause surprise, hope, fear, suspense and forward movement.”¹²⁰ (VALE, 1944: 156). A propósito, outra definição de Vale ajuda a jogar luz sobre a narrativa dos *corrales*: “[i]n the beginning of the motion picture we don’t know anything. During the course of the story, information is accumulated, until at the end we

¹¹⁹ Trad. livre: “O que constrói o drama é a introdução de novas causas que podem vir ou não de ações precedentes, mas que devem mudar o conflito, introduzir novos obstáculos, adiando e intensificando a conclusão final. A noção que uma peça é uma sucessão ininterrupta de casua e efeito é perigosa, porque impede a acumulação de diversas forças que levem ao clímax.”

¹²⁰ Trad. livre: “uma construção dramática correta apresenta o conteúdo da história de maneira efetiva. Deve prevenir o espectador de sentir tédio, fadiga, insatisfação e falta de velocidade. Deve causar surpresa, esperança, medo, suspense e movimento para frente.”

know everything.”¹²¹ (Ibid.: 73). Ou seja, ao início de uma história, o espectador, ainda mais tendo em vista a liberdade criativa dos escritores, nada sabe, mas passa a saber ao longo da narrativa até o final, quando enfim já sabe tudo. Com isso, Vale quer dizer que o final não apenas é conclusivo, dando solução definitiva ao tema principal, mas também fechado – afinal, se o espectador tudo sabe ao fim, não há nada que quede inexplicado ou inconcluso na trama, ainda que seja uma passagem pertencente a uma sub-trama.

Não é de se estranhar, então, que tudo se encaminhe a um final cabal. Por exemplo, na peça *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, discípulo de Lope, o protagonista mentiroso vê suas mentiras, acumuladas ao longo da trama, serem o esteio sobre o qual se constrói sua nefasta conclusão, o casamento com alguém que não deseja – ou, em outras palavras, um casamento mentiroso, que resolve, pela punição, tudo o que o protagonista construía de vicioso ao longo da história, inclusive possibilitando que todos os outros personagens a princípio afetados pelas mentiras possam ter um casamento que lhes agrade. Analogamente, passando para o cinema, em *Little Caesar* (1931, Mervyn LeRoy), tudo o que construía ao longo da trama o protagonista, um gângster cruel em ascensão, é resolvido ao fim por sua derrota para as autoridades, que o alvejam sobre um *outdoor* que, no intuito de esclarecer o destino de outro personagem importante, mostra a sorte de seu melhor amigo, um ex-gângster bondoso que envereda pelo mundo da dança.

Destarte, mais do que um final fechado e conclusivo, pode-se dizer que há predomínio também do final harmonioso, favorável ao bem – aliás, o uso de uma história que começa bem e acaba bem constitui outro desafio de Lope aos eruditos, para os quais a tragédia devia começar bem e acabar mal e a comédia, começar mal e acabar bem (DEWAR-WATSON in: LYNE, MUKHERJI, 2007). Afinal, não haveria sentido, para os autores do espetáculo comercial, em distrair os espectadores se não fosse para lhes deixar mais satisfeitos. Conforme Marion, “[i]t may be good art, but it is not good business to send an audience home depressed and blue.”¹²² (MARION, 1938: 87), com o que concorda Vale, para quem o prenúncio de um final triste pode criar má-vontade em quem senta para assistir (VALE, 1944: 183). Por isso, o bom deve ganhar e o mau, perder: “[t]he synthetic movie audience demands that a rascal shall be punished and that a villain shall lose in the end”¹²³ (MARION, 1938: 46).

¹²¹ Trad. livre: “no começo do filme, não sabemos nada. Durante a história, a informação é acumulada até que, no fim, nós sabemos tudo.”

¹²² Trad. livre: “pode até ser boa arte, mas não é bom negócio enviar a audiência deprimida para casa.”

¹²³ Trad. livre: “a típica audiência de cinema demanda que o desonesto deve ser punido e que o vilão deve perder no final.”

No entanto, de pouco adianta uma trama linear articulada por relações de causalidade e orientada a um final fechado e harmonioso se o público se esquecer de seu interesse pelo que ainda virá.

Quede muy pocas veces el teatro 240
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga,
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio. 245

Com isso em mente, Lope defende que o público não pode ter tempo de distração ou contemplação, mas, ao contrário, deve ser impelido pelo movimento. Ou, em verdade, por dois movimentos: em primeiro lugar, um movimento interno à cena, como uma atividade física ou personagens em diálogo; em segundo, um movimento estrutural, que deve aumentar gradativamente o interesse pelo final.

Quanto ao primeiro, um manualista da época do cinema silencioso chega a dizer que o alerta contra a falta de movimento em cena se deve a Lope (KROWS, 1928: 150). E Marion, ainda que ignore o autor espanhol, toma os devidos cuidados com a falta de movimento, dizendo, por exemplo, que uma cena não pode ser tão longa a ponto de entediar o espectador (MARION, 1938: 81) e que ele quer “*as much action as possible.*” (*Ibid.*: 27). De fato, é inútil descrever ou falar sobre os eventos da história, a personalidade ou a transformação do personagem sem articulá-los, bem como todos os aspectos do filme, em ações que lhes deem expressão. Assim, mesmo o que está latente deve ter a forma de ação: “[w]e cannot find action in a pure, isolated form, although it is always present as the result of other conditions. It is safe to say, we conclude, that action is not more important than the contributing factors which give rise to it.”¹²⁴ (EGRI, 1960: 126). Note-se, contudo, que ação não é sinônimo de atividade, como distingue John Howard Lawson: esta é mera movimentação física, ao passo que aquela é também uma movimentação física, mas com um significado para a trama (LAWSON, 2014: 168) – isto é, seu escopo leva a uma próxima ação, em homenagem ao princípio da causalidade.

¹²⁴ Trad. livre: “não podemos encontrar ação em forma pura e isolada, pois se faz presente sempre como resultado de outras condições. É seguro dizer, concluimos, que a ação não é mais importante que os fatores que contribuem para que ela surja.”

Enfim, quanto ao segundo movimento, de ordem estrutural, Eugene Vale nota que o ponto emocionalmente mais alto da narrativa deve se dar em sua parte final, e após uma ascedente gradativa ao longo das cenas precedentes (VALE, 1944: 187). Similar juízo tem Lawson, que subordina todos os acontecimentos ao clímax (LAWSON, 2014: 172 ss), que deve ocorrer no último terço. Esta é, a propósito, e estrutura preconizada por Marion: “[l]et the tenseness of the situations grow stronger until the crash of the climax.”¹²⁵ (MARION, 1938: 67). Em suma, os movimentos interno e estrutural eram formas eficazes de cativar o grande público, fosse no *corral* ou na sala de cinema.

2.17 Diálogo

*Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce 250
persüade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja, 255
persüade o aparta alguna cosa.*

Ao tratar sobre os diálogos numa peça, Lope atenta para uma linguagem clara, com limitadas sofisticação poética (*lenguaje casto*) e complexidade do objeto (*pensamientos ni conceptos*), sempre para atender ao princípio da verossimilhança. Não à toa, assume que na hipótese de se representar uma conversa de tom mais sério – na qual o personagem *persüade, aconseja o disüade* – pode haver maior complexidade, já que, em circunstância similar na vida social, as conversas tendem a ser mais significativas, ter mais *sentencias y conceptos*.

Por sua vez, os manualistas de Hollywood seguem caminho semelhante. John Howard Lawson menospreza a sofisticação poética e se preocupa mais com aspectos funcionais e verossímeis: “[i]n discussing poetry, we have neglected the usual technical qualities of dialogue: clarity, compression, naturalness.”¹²⁶ (LAWSON, 2014: 266). O caráter natural do

¹²⁵ Trad. livre: “deixe a tensão das situações crescer até a eclosão do clímax.”

¹²⁶ Trad. livre: “ao discutir poesia, nós negligenciamos as qualidade técnicas do diálogo: clareza, inteligibilidade, naturalidade.”

diálogo, a propósito, é o que busca Eugene Vale: “[d]ialogue must come from the character, and no bon mot is worth the death of a character you have created. [...] Let the man speak in the language of his own world.”¹²⁷ (VALE, 1944: 240). Por fim, não muito diferente é Frances Marion, que também despreza a sofisticação poética, como rimas e aliterações, em prol da verossimilhança (MARION, 1938: 120).

*Dionos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente, 260
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.*

A clareza, acima citada por Lawson, é trazida à baila como uma das características centrais do diálogo da comédia, sempre de acordo com o uso cotidiano (*de la gente*), diferente da linguagem do que é *político*, mais sofisticada. No entanto, Lope ainda não trata propriamente de política, fazendo apenas uma distinção entre uma linguagem cotidiana e outra elevada, e partindo, com o objetivo de reafirmar sua erudição, da citação indireta de Robortello e Horácio – daí a citação a Arístides, retórico grego estudado e referido por aquele autor (RODRÍGUEZ in: VEGA, 2013: 322-323).

*No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos, 265
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.*

Uma vez mais, justifica-se o diálogo simples, sem vocábulos estranhos (*exquisitos*) e referências eruditas (*escritura*), pela mímese do modo de falar do homem comum (*los que hablan*), que dista das figuras quiméricas e fantasiosas citadas nos versos 267 e 268. Não obstante, a adesão à língua das ruas não tem somente a carga da verossimilhança, mas garante também a facilidade da compreensão ao público, tornando a história intelectualmente

¹²⁷ Trad. livre: “diálogo deve vir do personagem, e nenhuma expressão elegante vale a morte do personagem que você criou. [...] Deixe o homem falar a língua de seu próprio mundo.”

acessível àqueles que podem pagar para vê-la, independente dos conhecimentos e experiências precedentes.

Não surpreendentemente, tal acessibilidade também foi objeto de preocupação dos manualistas hollywoodianos. Eugene Vale defende que a incompreensão não pode ter lugar num filme (VALE, 1944: 20), algo que não é fácil de alcançar, ainda que primordial: “[n]ot only does the audience to whom the picture is addressed consist of many millions of people whose capacity to understand is limited, but the form of motion pictures itself is not explicit and hampers the understanding.”¹²⁸ (*Ibid.*: 197). Menos abstrata, porém com os mesmos objetivos, Marion postula que os diálogos devem ser constituídos de “*more or less colloquial language that usually cuts its lines to the bone*”¹²⁹ (MARION, 1938: 115) e “[w]henever a character must use technical or unusual terms, their meaning must be made plain”¹³⁰ (*Ibid.*), para não prejudicar a acessibilidade da obra.

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare, 270
procure una modestia sentenciosa;*

Apresentando exemplos concretos, Lope reafirma a verossimilhança cabível a cada tipo de personagem, a partir de sua classe social e idade. Como o que se busca é a representação do mundo tal qual ele se apresenta na vida social dos espectadores, estes caracteres não poderiam ser esquecidos. Com efeito, para Marion, “[d]ialogue should be graded according to the class, environment and education of the speakers”¹³¹ (MARION, 1938: 114), o que aponta não apenas para a busca da verossimilhança no diálogo, mas também para a mistura social presente na trama, já que, ao contrário do que acreditavam os eruditos do Renascimento apegados às rígidas noções de tragédia e comédia, os personagens podem ter – no Século de Ouro ou em Hollywood – classe social, ambiente e educação diversos.

¹²⁸ Trad. livre: “não apenas a audiência a que se destina o filme consiste em muitos milhões de pessoas cuja capacidade de entendimento é limitada, mas a forma do filme em si não é explícita e restringe a compreensibilidade.”

¹²⁹ Trad. livre: “uma linguagem mais ou menos coloquial que vá direto ao ponto.”

¹³⁰ Trad. livre: “sempre que um personagem deve usar termos técnicos ou incomuns, seu significado deve ser esclarecido e simplificado.”

¹³¹ Trad. livre: “o diálogo deve ser graduado de acordo com classe social, ambiente e educação dos interlocutores.”

2.18 Temática amorosa

*describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;*

Em meio aos versos em que trata de diálogos, Lope traz à baila uma outra característica central do teatro dos *corrales*: a presença de temática amorosa. Ainda que o tema predominante das peças fosse qualquer outro, não era incomum que, entre as sub-tramas, figurasse com destaque, como forma de captar maior simpatia da audiência, uma relação amorosa entre os protagonistas. É o que nota Christophe Couderc, ao estudar a configuração dos personagens da *comedia nueva*, quando aponta que diferentes peças soem apresentar um esquema pentagonal formado por três galãs e duas damas, no qual o galã sobressalente é motivador da perturbação da ordem e dos acontecimentos da trama (COUDERC, 2006: 74 ss).

Não obstante, mesmo obras que não apresentam esta configuração tão marcada não prescindem do apelo romântico e, ainda mais importante, agregam-no à trama principal. Por exemplo, em *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, o protagonista, para que possa enfim ficar com sua amada com a qual se desentendera, deve primeiro derrotar um cavaleiro estrangeiro que ela lhe opõe, o que consiste em ganhar território para o Reino de Castela, do qual é guerreiro – deste modo, ao fim da trama, as linhas romântica e militar/nacionalista se cruzam.

Nem um pouco estranha é tal fórmula para um observador do cinema hollywoodiano dos anos 30 e 40. Afinal, a resolução dos filmes consiste na culminação não apenas de uma linha de ação, mas de duas, sendo uma delas a principal, baseada no objetivo do protagonista, e a outra, um enredo romântico de cunho heterossexual (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON: 16), com ambas amiúde coincidindo em sua conclusão – isto é, o herói se junta à mocinha como consequência da consecução de seu objetivo principal (BORDWELL in: RAMOS, 2004: 281). De fato, Eugene Vale prega uma sub-trama romântica (VALE, 1944: 146) e defende que, como o desejo mais geral da humanidade é amor e o filme pode satisfazê-lo pela identificação, seja do homem que quer amar ou da mulher que quer ser amada, é necessário para quase todo filme ter uma história que expresse este sentimento (*Ibid.*: 216-7). Neste mesmo sentido, Frances Marion aconselha a presença não apenas de uma sub-trama, mas também de cenas com apelo romântico (MARION, 1938: 62). Enfim, uma maneira de fazer com que as tramas *muevan con extremo a quien escucha*.

2.19 Transformação e identificação

*los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante, 275
y, con mudarse a sí, mude al oyente;*

Havia momentos, no teatro dos *corrales*, em que um personagem ficava isolado no palco e falava consigo mesmo, num monólogo. Não era o recurso mais recorrente de uma produção dramática orientada ao entretenimento, mas justamente por isso estes momentos requeriam dois elementos primordiais que os compatibilizassem à garantia de diversão: de um lado, movimento, e, de outro, identificação do espectador. Em outras palavras, ao executar um monólogo, o autor deveria explicitar uma mudança no personagem (*que se transforme todo el recitante*) que fosse capaz de fazer com que o espectador se identificasse com o que passava no palco (*y, con mudar a sí, mude al oyente*).

Embora o cinema não faça copioso uso dos monólogos, é fato que a identificação e a transformação do personagem lhe são altamente relevantes, se tomados de um ponto de vista geral. Em primeiro lugar, para que haja identificação, é necessário que o espectador reconheça aspectos de sua vida na tela, o que já pressupõe uma limitação de temas ao escopo do cotidiano, ensejando uma aproximação com o teatro comercial espanhol. Nas palavras de Eugene Vale, “[t]he essential reason which makes the story interesting is the relation between the facts of the story and the life of the spectator. If he recognizes his own life, his own problems in these facts, he follows the story with interest.”¹³² (VALE, 1944: 207).

Quanto à transformação, Frances Marion preconiza que todo personagem importante deve experimentar mudança decisiva, sob pena de parecer fastidioso e assim refratar a identificação (MARION, 1938: 127). De maneira similar, Lajos Egri defende que personagem intransformado não movimenta a narrativa (EGRI, 1960: 136 ss), com o que concorda John Howard Lawson (LAWSON, 2014: 261), sempre tendo em vista a necessidade dramática e a verossimilhança como forma de não ceifar a identificação do público.

2.20 Clareza e reiteração

pregúntese y respóndase a sí mismo,

¹³² Trad. livre: “A razão essencial que faz uma história interessante é a relação entre os fatos da história e os fatos da vida do espectador. Se ele reconhece sua própria vida, seus próprios problemas nestes fatos, ele segue a história com interesse.”

Para garantir a identificação, a informação deve ser límpida ao espectador, de maneira que nenhum aspecto central da trama lhe passe despercebido. No entanto, como a audiência não é homogênea, seus precedentes sociais e capacidades de assimilação são variáveis. Por isso, é aconselhável que os personagens se perguntem e respondam, no contexto de apartes, questões importantes à narrativa, como forma de explicitar aquilo que não foi transmitido em ação ou mesmo de reiterar o que pode não ter ficado suficientemente claro.

Neste sentido, Eugene Vale e France Marion vão além na valorização do entendimento do espectador, valorizado por todos os manualistas, e propugnam pela repetição de informações de modo a garantir sua devida apreensão. Com este intuito, a exemplo de Lope, Marion valoriza o diálogo: “[s]tate every important fact three times, for the play is lost if the audience fails to understand the premises on which it is based”¹³³ (MARION, 1938: 144). A reiteração em três tempos, aliás, era uma característica do cinema hollywoodiano justamente devido à heterogeneidade da audiência: “[t]he Hollywood slogan is to state every fact three times, once for the smart viewer, once for the average viewer, and once for slow Joe in the back row.”¹³⁴ (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 31)

Um pouco diferente, Vale valoriza a repetição de informação transmitida através de uma ação que a expresse novamente (VALE, 1944: 35-37), ainda que os fatos aceitos por ele na trama já se destaquem pela clareza: “[t]he facts revealed by the sources of information must be universally known and universally understandable.”¹³⁵ (Ibid.: 198). Trata-se, em síntese, da garantia de que todos os pagantes possam fruir da obra, independentemente de sua situação social ou de eventuais distrações ao longo da trama.

2.21 Mulheres e apelo sexual

y, si formare quejas, siempre guarde

el debido decoro a las mujeres.

Las damas no desdigan de su nombre, 280

y, si mudaren traje, sea de modo

que pueda perdonarse, porque suele

el disfraz varonil agradar mucho.

¹³³ Trad. livre: “expresse três vezes cada fato importante, porque a peça está perdida se a audiência não é capaz de entender as premissas sobre as quais ela se baseia.”

¹³⁴ Trad. livre: “o slogan de Hollywood é expressar três vezes cada fato, uma para o espectador esperto, outra para o espectador médio e uma terceira para o João da última fila.”

¹³⁵ Trad. livre: “os fatos revelados pelas fontes de informação deve ser universalmente conhecidos e inteligíveis.”

Quanto às mulheres, deve-se, por um lado, guardar o *debido decoro* a seu comportamento em cena, ao passo que, por outro, permitem-se a troca de trajes e a utilização de vestimentas masculinas (*disfraz varonil*), que deixavam o corpo mais à mostra, algo importante para a garantia do apelo sexual no palco. Não se trata, entretanto, de um apelo explícito, mas represado por uma adesão externa a normas morais vigentes, de modo que muitas personagens femininas conjugam – ou conflitam – desejo e conformação ao que delas se espera do ponto de vista social. Por exemplo, em *La Dama Duende*, de Calderón de la Barca, a protagonista se utiliza de artifícios e enganos, sobretudo relativos a passagens secretas, para se aproximar amorosamente de um hóspede de seus irmãos, que tentam ocultá-la do visitante.

Uma tal configuração da mulher, em Hollywood, era recorrente na chamada *screwball comedy*, gênero no qual a protagonista, caracterizada por conspícua vontade e atividade na trama, estabelece relações dramáticas com um homem, sempre ancoradas no subtexto sexual subjacente a duelos dialógicos acerca dos papéis sociais que ambos devem desempenhar. Não é à toa que Lary May nota o aparecimento de personagens femininas alheias ao modelo puritano a partir da década de 1930 (MAY, 2002: 68 ss).

Contudo, não apenas a *screwball comedy* contém essa abordagem das relações entre os sexos. Afinal, uma relação heterossexual, por atrair o interesse da audiência, era elemento essencial de toda narrativa hollywoodiana (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 16), o que é notável também pelo exame dos manualistas: Frances Marion, embora se preocupe com o decoro ao alertar contra o apelo sexual exacerbado (MARION, 1938: 155), propugna a importância absoluta da *love story* e aceita mesmo o sexo como motor da trama em certo tipo de filme (*Ibid.*: 54 ss). Por sua vez, Eugene Vale, logo no começo de sua obra, já aponta o caráter popularesco do cinema, apontando inclusive a temática sexual como contígua a ele:

The motion picture, however, comes from the primitive hallways of entertainment. It was born next to a shooting gallery, and was raised in the vicinity of a beer hall. Acrobats and peddlers of sexual postcards, sorcerers and snake conjurers, clowns and strong men were practicing their ageless tricks around it. (VALE, 1944: 1)¹³⁶

¹³⁶ Trad. livre: “No entanto, o filme vem dos lugares primitivos do entretenimento. Nasceu ao lado de um estande de tiros, e cresceu vizinho a um bar. Acrobatas e vendedores de cartões-postais sexuais, feiticeiros e encantadores de serpentes, palhaços e homens fortes praticavam seus velhos truques ao redor do filme.”

Por se fazer presente desde o início do cinema e essencial em sua narrativa clássica, não é estranho que o apelo sexual tenha se espalhado para filmes que não o tinham como centro. Com o desenvolvimento dos filmes do período da Segunda Guerra, apareceram a *femme fatale* e a *mulher pin-up* – para não mencionar a atraente dona de casa à espera dos soldados (MAY, 2002: 165 ss) –, personagens de filmes diversos que conjugavam, cada uma a seu modo e às vezes de maneira conflituosa, volúpia e conformação à moralidade. Era, assim, um passo além em relação ao que se habituou a encenar no Século de Ouro Espanhol, mas não de todo estranho a este período, semelhantemente apegado à sugestão sexual e à subversão de papéis sociais.

2.22 Personagens simples

*[Guárdese de] imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil; 285
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;*

Passando à análise mais ampla de personagens, Lope reafirma os princípios de verossimilhança e necessidade já tratados anteriormente, na seção 2.17, de maneira que não apresenta novos elementos nestes versos. Porém, os imediatamente seguintes contêm um aspecto importante da preceptiva lopesca:

*y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho, 290
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende, no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.*

Se um dos princípios por trás do teatro dos *corrales* é a clareza, não é sem propósito o que ora defende Lope. Sinteticamente, os personagens devem ser coerentes com o que se passou previamente em cena, não incorrendo em contradições que comprometam a segurança do julgamento do público a respeito deles – e, ao defendê-lo, o autor aproveita para novamente mostrar sua erudição, apontando um defeito dramático em *Édipo Rei*, de Sófocles.

Em Hollywood, ainda que a noção de indivíduo herdada do liberalismo se faça bastante influente, a simplicidade do personagem nunca deixou de ser um imperativo, para o mesmo fim de clareza. Segundo Kristin Thompson, “[i]n the classical cinema, our first impressions tend to be lasting ones, and the characters seldom have a complex set of traits”¹³⁷ (THOMPSON in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 261). Por isso, os personagens tendem a ser, até certo ponto, tipos (BORDWELL in: *Ibid.*: 13).

Oportunamente, há que se notar que todos os manualistas aqui analisados afastam os estereótipos, mas se preocupam em manter a facilidade de entendimento e a coerência dos personagens. Mostras eloquentes desta relação adversativa são Lajos Egri e John Howard Lawson: o primeiro deseja personagens profundos o suficiente para guiar a trama, tendo preponderância sobre ela, mas examina suas características em apenas três dimensões muito definidas – fisiologia, psicologia e sociologia – que não podem entrar em contradição entre si, senão em *seeming contradictions*, uma vez que devem se articular causalmente (EGRI, 1960: 33 ss); enquanto o segundo, Lawson, embora desdenhe de características simplificadas (LAWSON, 2014: 187), aponta que os traços dos personagens devem vir de seu entorno e não de si mesmo (*Ibid.*: 256), fato que constitui uma abordagem determinista que, em última análise, emoldura rigidamente e assim simplifica os personagens.

Mais distantes do mundo do teatro, Frances Marion e Eugene Vale preconizam a simplicidade dos personagens de maneira mais peremptória. A roteirista da Metro aconselha a utilização de personagens – sem contradições ou ambivalências (MARION, 1938: 40) – com poucas características reconhecíveis, um ou dois traços dominantes, o que se põe como uma concessão à simplicidade e, mais uma vez, à facilidade de entendimento por parte do espectador (*Ibid.*: 44), ao passo que Vale, reconhecendo que todo personagem é um aglomerado de características, diz que o escritor deve tomar cuidado para não incorrer em inconsistências e mudanças abruptas, o que causaria estranhamento na audiência (VALE, 1944: 102-103). Ademais, ele defende que, ao fim do filme, o personagem deve ter sido conhecido integralmente, o que indica uma vez mais que seus traços não devem ser demasiado complexos: “[n]o matter which method we choose as the most desirable for a particular story, we must see to it that the characterization are perfected at the end – which means all the factors have been exposed.”¹³⁸ (*Ibid.*: 108)

¹³⁷ Trad. livre: “no cinema clássico, nossas primeiras impressões tendem a ser perenes, e os personagens raramente têm um conjunto complexo de características.”

¹³⁸ Trad. livre: “não importa o método que escolhermos como mais desejável para uma história em particular, nós devemos ter em conta que a caracterização deve ser pefeita ao final – o que significa que todos os fatores devem ter sido expostos.”

A propósito, Marion e Vale coincidem em outro ponto, talvez o mais importante, advindo do princípio da simplicidade dos personagens: para não confundir o espectador, a aparência dos personagens tem que ser consentânea à sua essência, pois é a partir dos aspectos externos que eles se dão a conhecer. (MARION, 1938: 35; VALE, 1944: 23). Logo, em se tratando de personagens, o que parece é – uma máxima que o público do teatro comercial espanhol já tinha em mente quando começava a ver uma peça, a partir das expectativas do decoro dramático de cada tipo (COUDERC, 2006: 36 ss).

2.23 Transição de cenas

*Remátense las cenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes, 295
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio.*

Preocupa-se Lope com o *donaire* dos intérpretes pela elegância da construção poética, mas não simplesmente pelo gozo estético: pensa o autor que, se o espectador for cativado pelos versos declamados pelo ator, não perceberá com incômodo a transição entre as cenas, aproximando-se de uma fruição capaz de invisibilizar as estruturas técnicas do teatro em prol da imersão na narrativa. É, pois, algo muito próximo ao que Ismail Xavier chamou de transparência em sua análise da narrativa cinematográfica hollywoodiana (XAVIER, 2005), notável por seu intento de alcançar uma montagem invisível.

Não por acaso, a mitigação da transição de cenas é preocupação também dos manualistas do roteiro. Eugene Vale, embora não se dedique detalhadamente ao assunto, aponta que o som, em antecipação ou continuidade, pode servir para tornar as transições imperceptíveis (VALE, 1944: 27). Pouco depois, Lajos Egri, com o mesmo objetivo de mitigação do espaço entre cenas, prescreve a entrada e saída de atores apenas baseado nas necessidades dramáticas (EGRI, 1960: 252) – isto é, consentâneas com as expectativas da narrativa – e ressalva contra saltos exagerados que poderiam afetar a verossimilhança e assim a crença da audiência: “[s]ince there is no jump in nature there cannot be one on the stage

either. A good playwright will record the minute movements of the mind as a seismograph jots down the slightest oscillation of the earth thousands of miles away.”¹³⁹ (*Ibid.*: 200).

Mas é John Howard Lawson quem se dedica à questão com maior esmero, principalmente porque tem consciência de que as transições entre cenas têm implicações para o ritmo do filme e a maneira com que o espectador o sente.¹⁴⁰ Ao expor possibilidades aceitáveis ao escritor, nota que há duas maneiras de realizar transição entre cenas:

(1) abrupt contrast, cutting a scene short at a high point and sharply projecting activity of an entirely different sort, preserving unity by the very vigor of the contrast; (2) overlapping, the simultaneous presentation of two sorts of activity, the second action being projected before the first action is completed. (LAWSON, 2014: 214)¹⁴¹

Há, de um lado, o corte brusco, baseado no contraste; e, de outro, o corte que adianta a ação seguinte, mitigando o efeito da conversão. São dois caminhos, um conspícuo e outro invisível, que têm legitimidade para Lawson, mas o segundo, pelo efeito imersivo e ocultamente transformador da ação para o espectador, exerce maior fascínio no cinema:

The inner content of the scenes is continually transformed, driven forward by the movement between the scenes. In a sense, the movement is *hidden*; there is nothing between the scenes that we can actually see and get our hands on. It conforms to our description of action as a process of becoming, a change of equilibrium involving prior and forthcoming changes of equilibrium. (LAWSON, 2014: 339)¹⁴²

Deste modo, ao falar dos espetáculos comerciais dos *corrales* e de Hollywood, fala-se de duas formas dramáticas igualmente preocupadas em entreter o espectador a ponto de fazê-lo esquecer que aquilo que vê é uma mera e imperfeita representação da realidade, o que, devido a imersão resultante, coaduna-se com o que foi dito sobre o escapismo na seção 2.11.

¹³⁹ Trad. livre: “Como não há pulos na natureza, também não pode haver no palco. Um bom dramaturgo toma nota dos movimentos mentais [do público] como um sismógrafo registra a mais sutil oscilação da Terra a milhares de milhas.”

¹⁴⁰ “In considering the linkage between images that are separated in time or space, we must keep constantly in mind that there is no basic difference between these transitions and the continuous intercutting of shots that takes place within each scene. The jump from a group shot to a closeup can change the mood and value of the situation. A quick flash of an individual’s face may give the action increasing tempo, while a long closeup, with slow speech and leisurely gesture, will cause the action to slow down.” (LAWSON, 2014: 355)

¹⁴¹ Trad. livre: “(1) contraste abrupto, cortando uma cena num ponto decisivo e projetando uma atividade, de tipo completamente diferente, preservando a unidade pelo contraste; (2) sobreposição, a apresentação simultânea de duas ações diferentes, com a segunda sendo projetada antes que a primeira seja terminada.”

¹⁴² Trad. livre: “O conteúdo interno das cenas é continuamente transformado, levado adiante pelo movimento entre as cenas. Num certo sentido, o movimento está escondido; não há nada entre as cenas que possamos tocar. Isso corrobora nossa descrição da ação como um processo, uma mudança de equilíbrio que envolve mudanças de equilíbrio precedentes e posteriores.”

2.24 Estrutura de três atos

*En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero 300
apenas juzgue nadie en lo que para;*

Trazendo novamente à baila a estrutura de três, que já citara no verso 212 (seção 2.13), Lope detalha dois elementos importantes: primeiro, os três atos se referem, de maneira singela e de fácil entendimento, a apresentação, complicação e resolução – ou, em outras palavras, começo, meio e fim, o que pode parecer banal se se tem noção de que Aristóteles já defendera o mesmo em sua Poética (ARISTÓTELES, 1994), mas era um ato de subversão à luz da tradição dos cinco atos que se desenhava após Horácio e se estendeu até o Renascimento (RUBIERA, 2010). Em segundo lugar, o terceiro ato, onde se localiza a resolução, não deve ser previsível (*apenas juzgue nadie en lo que para*), como forma de manter o interesse do espectador até os últimos momentos da obra. Além disso, o estabelecimento de uma fórmula tão didática se punha como um atalho relevante para a prolífica produção do Século de Ouro, ancorado em padronização, como seu viu. Por isso, segundo Joan Oleza, a estrutura de três era um dos “*caballos de batalla*” do teatro dos *corrales* (OLEZA, 2010: 123).

Se observada em panorama, a narrativa hollywoodiana apresenta sempre início, meio e fim, com o clímax próximo da conclusão (THOMPSON in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON: 259). Esta singela estrutura de três grandes movimentos foi vista de duas maneiras dominantes: uma mais generalista, a dos autores de manuais de roteiro após 1970 (PRICE, 2013: 152), que passaram a preconizar quase indiscriminadamente a estrutura de três atos, e outra mais cuidadosa, de Kristin Thompson, que identificou cinco repartições dramáticas (*setup*, complicação, desenvolvimento, clímax e epílogo) (THOMPSON, 1999: 21 ss). Mas, como se vê, por diferentes que sejam, ambas as interpretações concordam que o filme deve ter apresentação, desenvolvimento e conclusão – ou início, meio e fim. Para ser mais específico, em Hollywood não se inicia uma ação decisiva sem antes apresentar o personagem principal e seu objetivo, assim como não se dá fim a um filme que ainda não ofereceu resposta definitiva à busca do protagonista.

Embora defendam histórias com começo, meio e fim e se preocupem em posicionar a resolução da trama ao seu final, os manualistas da Era de Ouro de Hollywood não se atêm ao número de atos em sua prescrição, mas curiosamente John Howard Lawson e Lajos Egri, leitores de uma edição do *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* publicada como um

guia para jovens dramaturgos pela Columbia University em 1914, pouco antes do estabelecimento nesta mesma universidade do primeiro curso de roteiro cinematográfico da história, mencionam diretamente os versos de Lope:

Lope De Vega, writing in 1609, on *The New Art of Making Plays in This Age*, gave a brief but useful summary of construction: 'In the first act set forth the case. In the second weave together the events, in such wise that until the middle of the third act one may hardly guess the outcome. Always trick expectancy.' (LAWSON, 2014: 172)¹⁴³

Lope de Vega, the sixteenth-century Spanish dramatist, gave this outline: "In the first act set forth the case. In the second weave together the events, in such wise that until the middle of the third act one may hardly guess the outcome. Always trick expectancy; and hence it may come to pass that something quite far from what is promised may be left to understanding. (EGRI, 1960: XIV)¹⁴⁴

Pouco depois, com o aparecimento de novos manualistas a partir dos anos 1950 e sobretudo de Syd Field nos anos 1970, a estrutura de três atos passou a ser, como dito há pouco, uma dominante do pensamento dramaturgico hollywoodiano, a ponto de causar estranheza a David Bordwell em análise retrospectiva:

Where did the three-act template come from? Nash and Oakley do not claim any source, while Field says he discovered it on his own. Although older manuals don't mention a three-act structure, in contemporary interviews veteran screenwriters occasionally invoke it. [...] Today most screenwriters acknowledge the three-act structure, and around the world it is taught as the optimal design for a mass-market movie. (BORDWELL, 2007: 29)¹⁴⁵

À luz da menção direta à estrutura lopesca de três atos levada a cabo por Lawson e Egri, abriu-se um apêndice desta pesquisa para investigar uma possível relação factual – notadamente, de uma influência direta e assumida no que tange aos três atos – entre Século de Ouro Espanhol e Hollywood, cujos achados se encontram no artigo *Lope de Vega Goes to Hollywood: The New Art of Writing Plays and Screenwriting Thought*, em vias de ser publicado. No entanto, como o escopo do presente trabalho se limita às relações conceituais

¹⁴³ Trad. livre: "Lope de Vega, escrevendo seu *Arte Nuevo* em 1609, ofereceu uma breve mas útil construção: 'no primeiro ato, apresente o caso. No segundo, relacione os eventos de maneira que, até o meio do terceiro, ninguém possa adivinhar o final. Sempre contrarie expectativas.'"

¹⁴⁴ Trad. livre: "Lope de Vega, o dramaturgo espanhol do século XVII, apresentou sua síntese: no primeiro ato, apresente o caso. No segundo, relacione os eventos de maneira que, até o meio do terceiro, ninguém possa adivinhar o final. Sempre contrarie expectativas; e assim pode acontecer que algo muito diverso do esperado pode se impor."

¹⁴⁵ Trad. livre: "De onde veio a estrutura de três atos? Nash e Oakley não apresentam nenhuma fonte, enquanto Field diz tê-la descoberto. Embora manuais antigos não a mencionem, em entrevistas da época [Era de Ouro] roteiristas veteranos a invocam. [...] Hoje a maioria dos roteiristas aceita a estrutura de três atos, e ela é ensinada em todo o mundo como a mais adequada para a escrita de cinema comercial."

entre ambos os períodos, neste ponto basta ter em conta que a estrutura de três atos, ainda que não tão disseminada à época do incipiente cinema sonoro, era conhecida por dramaturgos auri-seculares e pelos manualistas hollywoodianos, que dela preservavam os preceitos da linearidade começo-meio-fim e da manutenção do interesse do espectador até o final da narrativa. Em suma, concessões à clareza e ao gosto do público, nos dois momentos históricos.

2.25 Surpresa

*engañe siempre el gusto y, donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.*

Se o final não deve ser previsível a quem assiste, não é estranho que se deva criar expectativa apenas para resolver, de maneira inesperada e surpreendente, as complicações forjadas (*dé muy lejos de aquello que promete*). Há, portanto, dois movimentos para Lope: um de induzir o espectador ao erro e outro, posterior, de lhe dar ciência disto. Analogamente, para Frances Marion, é necessário criar uma expectativa para depois subvertê-la com uma surpresa (MARION, 1938: 72), sempre dentro dos limites da probabilidade (*Ibid.*: 135), ao passo que, para Eugene Vale, subverter a expectativa é mais efetivo que meramente satisfazê-la, ainda que este caminho também seja válido (VALE, 1944: 164-166).

Contudo, não basta surpreender a esmo, com revelações inesperadas sobre algo que fuja à unidade de ação. Em vez disso, o escritor deve se concentrar em surpresas que tragam implicações importantes à trama, de modo que o espanto provocado seja potencializado pelo reconhecimento de algo relevante até então ignorado:

One must bear in mind the distinction between surprise which legitimately carries the action forward, and surprise which negates the action. The distinction is not difficult to make: we recall that one of the forms of reversal of fortune to which Aristotle referred was the “anagnorisis” or recognition scene, the finding of friends or enemies unexpectedly. Aristotle used this as a rather mechanical formula, but when we examine Greek tragedy we find that the reversal of fortune is invariably accompanied by recognition of the persons or forces which bring about the change. (LAWSON, 2014: 235-236)¹⁴⁶

¹⁴⁶ Trad. livre: “O dramaturgo deve ter em mente a distinção entre a surpresa que legitimamente leva a ação adiante e a surpresa que nega a ação. A distinção não é difícil de fazer: lembramos uma das formas de inversão de fortuna que Aristóteles chamou de ‘anagnorisis’ ou reconhecimento, a descoberta inesperada de amigos ou inimigos. Aristóteles usou isso como uma fórmula mecânica, mas, quando analisarmos a tragédia grega, verificamos que a inversão de fortuna é sempre acompanhada de pessoas ou forças que trazem a mudança.

2.26 Ritmo diferido

Acomode los versos con prudencia 305
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo; 310
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas;

Com redondilhas, décimas, romances, sonetos, oitavas e tercetos, o teatro dos *corrales* se caracterizou pela polimetria, ou seja, o uso de diversos metros poéticos para marcar cenas de diferentes tons, pontuando diversamente as situações graves e irreverentes que esta produção dramatúrgica abrangia. Pode-se dizer que tal procedimento, mais do que facilitar o entendimento do público da dominante dramática de determinada cena, garantia que, pela presença de diversos tons expressos até mesmo nas falas, a sensação de ritmo não se tornasse monótona ou fastidiosa:

La crítica extranjera jamás ha comprendido por qué la versificación de la comedia es como es ni cómo fue posible que un teatro tan rico como el nuestro desconociera un metro dramático como fue el caso de los teatros francés, inglés o italiano. [...] el riesgo que los creadores trataban de eludir era [...] el de la monotonía. Del mismo modo que los poetas complican la acción para mantener vivo el interés, complican la métrica para no adormecer los oyentes. [...] La comedia está concebida de un modo, podríamos decir, musical, en que cada escena tiene una tonalidad. [...] Esta musicalidad verbal de la comedia era y no era cosa perdida para el público. Repetimos que es probable que mosqueteros y mujercillas no distinguieran de octavas y romances, pero les quedaba en el oído el eco del rítmico fluir de las palabras. [...] percibían la gracia del verso, no de otra manera que el oyente que no sabe música puede gozar de la de una ópera. (MONTESINOS, 1989: 158-60)

É certo que o cinema hollywoodiano já não se preocupava com a falas dos personagens num nível tão poético, mas a preocupação com a maneira como o ritmo da narrativa é percebido pelo público era recorrente, e sempre de modo a pontuar a necessidade da variedade rítmica. Frances Marion nota que a variação entre cenas com forças diversas contribui para uma sensação de movimento (MARION, 1938: 72) e chega até a dizer que a maneira com que a variação é posta pelo montador pode enriquecer a narrativa: “*a pleasing alternation of scenes and speeches of long or short duration, usually a matter for the film*

editor, may give a screen play a pleasing swing.”¹⁴⁷ (Ibid.: 136). Já John Howard Lawson não vê com tanto otimismo a discricionariedade do montador ou mesmo do diretor, deixando a responsabilidade do ritmo com o roteirista:

The director and the editor cannot solve the problem of tempo unless it has been previously solved in the screenplay. The writer must envision the pace and arrangement, the length of shots and scenes, the speed of dialogue and gesture, the use of sound to break the movement or drive it forward, that will form the pattern of the completed film. (LAWSON, 2014: 355)¹⁴⁸

Um pouco mais preocupado é Eugene Vale, que, embora aceite a variação rítmica, defende que ela deve ter algo de previsibilidade para que o espectador não se perca no que concerne à passagem do tempo na narrativa (VALE, 1944: 66-68). Todavia, percebe-se que, nos *corrales* ou no cinema, o ritmo é visto como necessariamente diferido, e não unívoco.

2.27 Retórica dos personagens

*las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos 315
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.*

Em complemento ao dito quando do tratamento do diálogo (seção 2.17), Lope expande o que dissera sobre a importância da coloquialidade para também incluir figuras retóricas como a anadiplose, a anáfora e a ironia. Não se limitam, então, as falas ao rés-do-chão da comunicação cotidiana, mas devem eventualmente conter alguma sofisticação intelectual, seja para causar um efeito de variação ou mesmo para não desagradar o espectador intelectualmente mais exigente.

De forma semelhante, preocupado com o grau de elaboração das falas, Lajos Egri aconselha: “[*m*]ake clever language truly part of the play.”¹⁴⁹ (EGRI, 1960: 242). No entanto,

¹⁴⁷ Trad. livre: “uma agradável alternância de cenas e falas de longa e curta duração, geralmente uma questão para o montador, pode dar ao roteiro um ritmo agradável.”

¹⁴⁸ Trad. livre: “O diretor e o editor não podem resolver o problema do ritmo se ele não tiver sido resolvido no roteiro. O escritor deve prever a velocidade e a organização, a duração dos planos e das cenas, a celeridade dos diálogos e dos gestos, o uso do som para quebrar movimento ou para levá-lo adiante, elementos que comporão o padrão do filme quando finalizado.

¹⁴⁹ Trad. livre: “faça da linguagem inteligente uma parte da peça.”

isso não significa que a sofisticação retórica se sobreponha aos princípios de verossimilhança e necessidade: “[h]owever “decorative” the words may be, they are valueless unless they serve to drive the action forward.”¹⁵⁰ (LAWSON, 2014: 262). Neste sentido, Frances Marion aponta que o diálogo cinematográfico não é natural, mas “it is very discriminatingly selected conversation”¹⁵¹ que tem aparência de naturalidade (MARION, 1938: 117). Portanto, tanto para Lope quanto para instrutores de roteiro, é aconselhável compor diálogos inteligentes, mas sem perder de vista a clareza, a verossimilhança e a necessidade.

2.28 Manipulação do público

*El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba 320
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria;*

Sendo a surpresa um artifício tão recorrente no prolífico teatro espanhol a ponto de se constituir numa norma, cedo ou tarde o público internalizaria tal procedimento e já saberia de antemão que, ao fim da obra, espera-lhe uma reviravolta, o que comprometeria o próprio efeito da surpresa. Ciente deste tipo de dedução feita pelos espectadores, Lope, para manter a imprevisibilidade das tramas, prescreve um recurso suplementar ao dramaturgo: *engañar con la verdad*, ou seja, expor uma situação ou previsão veraz que, por absurda, improvável ou mesmo aparentemente objeto de reviravolta posterior, num primeiro momento impede que o espectador, conhecedor dos artificios dos *corrales*, tenha-lhe confiança. Como significativa parte dos preceitos lopescos, não se trata este de uma invenção original, mas de resultado da observação da prática teatral, especificamente da obra de Miguel Sánchez Requejo, dramaturgo pouco conhecido atuante no século XVI.

Apesar desta técnica não ser nominalmente citada em Hollywood, é fato que, dada a prolifidade do cinema, seu espectador também se habituou a realizar embasadas deduções narrativas enquanto assistia aos filmes, fossem calcadas em filmes vistos anteriormente ou nas expectativas criadas pelo *star system*, isto é, o tipo de narrativa e sorte que se associava a determinado intérprete. Neste sentido, David Bordwell nota que fomentar expectativas, tanto para estimular o interesse sobre o que vai acontecer na narrativa quanto para subvertê-las no

¹⁵⁰ Trad. livre: “Por mais bonitas que sejam as palavras, elas de nada valem se não levam a ação adiante.”

¹⁵¹ Trad. livre: “é uma conversa [de conteúdo] deliberadamente selecionado.”

momento certo, era prática assente no cinema hollywoodiano (BORDWELL in: RAMOS, 2004: 295-299), que, mais do que poder igualmente surpreender pelo imprevisível ou pela afirmação do já conhecido, baseava-se, a exemplo do teatro de Lope, nas deduções convencionais realizadas pela audiência para determinar a melhor maneira de surpreendê-lo.

*siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa 325
que él solo entiende lo que el otro dice.*

Por outro lado, nem sempre é necessário que o espectador esteja um passo atrás da trama. Afinal, há casos em que ele pode saber mais do que os personagens ou um personagem específico e isso se prestar a satisfazê-lo, uma vez que sente *que él solo entiende lo que el otro dice*. Por exemplo, no caso de um personagem enganando (*hablar equívoco*) ou confundindo (*incertidumbre anfibológica*) outro, o espectador ciente, mais do que se jactar de sua capacidade de entendimento, pode se compadecer da vítima ou até se divertir com a confusão, sobretudo no contexto da comédia.

Atento às possibilidades acima, Eugene Vale percebe, ao estudar a divisão do conhecimento nas narrativas, que há situações nas quais o espectador saber mais que o ator, ou vice-versa, oferece interessantes possibilidades dramatúrgicas ao escritor. Se quem assiste sabe menos que o ator, cria-se um ambiente de suspense, terreno propício para a surpresa; e, diversamente, se quem assiste tem mais conhecimento que o ator, prepara-se o terreno para o compadecimento ou para a comédia (VALE, 1944: 76-79). Deste modo, percebe-se que, em Hollywood ou nos *corrales*, o espectador, para fins de variação e imprevisibilidade, pode ser guiado de diferentes maneiras – e com efeitos diversos – no que concerne ao conhecimento dos fatos da trama.

2.29 Protagonista virtuoso, vontade e conflito

*Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;*

Como se pode ver em inúmeras peças do Século de Ouro, os *casos de la honra* estão na base de significativa parte das tramas. Seja por uma traição, um abuso ou um vitupério

frente aos seus, o ofendido se vê impelido a agir para restaurar sua honra, amiúde executando uma vingança frente a um ofensor. Assim, a partir da defesa da presença de uma ofensa em abstrato à honra que deve ser remediada, depreende-se que: a) há um ofendido, bem como um ofensor; b) o ofendido agirá para restaurar sua honra, tornando-se protagonista e encetando um conflito; c) sua ação não vem de uma mera veleidade, mas de uma vontade tão forte que o impele em direção ao objetivo; d) para alcançar a meta última de restauração da honra, há o embate contra a figura do ofensor, posto como antagonista.

Não muito diversa é a narrativa hollywoodiana. De fato, os eventos que tomam lugar no filme tendem a ser não meros fatos da natureza, mas realizações e consequências da vontade de um personagem central, que tem um objetivo bem definido (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON: 15) cujo poder de cativar o público provém do fato de ter uma motivação inescapável – isto é, a assunção do objetivo deve parecer necessária, assim como todos os elementos da história (THOMPSON, 1999: 12). E, na luta pelo objetivo, deve haver obstáculos que interponham dificuldades significativas ao personagem. Como diz Bordwell, “[h]ere in brief is the premise of Hollywood story construction: causality, consequence, psychological motivations, the drive toward overcoming obstacles and achieving goals”¹⁵² (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 12). Ou, resumindo ainda mais, trata-se quase sempre de uma situação na qual um estado de equilíbrio inicial é perturbado e deve ser restabelecido (BORDWELL in: RAMOS, 2004: 279).

Consentâneos com estes preceitos, os manualistas os traduzem em diferentes palavras. Eugene Vale identifica uma perturbação de uma ordem inicial levada a cabo por um antagonista que será enfrentado por um protagonista impelido a agir num conflito com prováveis chances de fracasso deste (VALE, 1944: 122-129). Sintetizado por Lajos Egri,

A character stands revealed through conflict; conflict begins with a decision; a decision is made because of the premise of your play. The character's decision necessarily sets in motion another decision, from his adversary. And it is these decisions, one resulting from the other, which propel the play to its ultimate destination: the proving of the premise. (EGRI, 1960: 60)¹⁵³

¹⁵² Trad. livre: “Eis a premissa da construção narrativa de Hollywood: causalidade, consequência, motivações psicológicas, a vontade de superar obstáculos e alcançar objetivos.”

¹⁵³ Trad. livre: “Um personagem é revelado através de conflito; conflito começa com uma decisão; uma decisão é feita por causa da premissa de sua peça. A decisão do personagem necessariamente leva a outra decisão, de seu adversário. E são estas decisões, uma resultando da outra, que leva a peça a seu destino: a prova da premissa.”

Com efeito, o protagonista assume tamanha centralidade na narrativa que ela não pode prescindir da força de sua vontade, que, para apelar ao espectador, deve ser impositivamente motivada:

Without a pivotal character there is no play. The pivotal character is the one who creates conflict and makes the play move forward. The pivotal character knows what he wants. Without him the story flounders... in fact, there is no story. [...] A pivotal character must not merely desire something. He must want it so badly that he will destroy or be destroyed in the effort to attain his goal. (EGRI, 1960: 106)¹⁵⁴

Por sua vez, Frances Marion reafirma que o protagonista deve ter vontades poderosas contra um antagonista igualmente poderoso: “[e]mphasis on some strong desire and some strong opposition to it is required.”¹⁵⁵ (MARION, 1938: 125). No entanto, a ação do protagonista deve sempre ser mais emocionada que a de seu ofensor: “[a]s a matter of fact, the writer of commercial film stories is definitely limited to the use of very active protagonists powerfully impelled by emotion.”¹⁵⁶ (Ibid.: 78). Afinal, a audiência deve se posicionar a seu lado – daí a necessidade da força de vontade, do motivo impelidor e, no limite, do sucesso final, pois “the hero who of his own volition fights for success, and largely through his own efforts wins it, always has the audience on his side.”¹⁵⁷ (Ibid.: 101).

Finalmente, John Howard Lawson também tece sua síntese com os mesmos caracteres de seus congêneres:

The essential character of drama is social conflict – persons against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces – in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis. (LAWSON, 2014: 166)¹⁵⁸

¹⁵⁴ Trad. livre: “Sem um protagonista não há peça. O protagonista é aquele que cria conflito e leva a peça adiante. O protagonista sabe o que quer. Sem ele, a história se perde... na verdade, não há história. [...] Um protagonista não deve apenas desejar algo. Ele deve querer isso tão fortemente a ponto de destruir ou ser destruído no esforço de atingir seu objetivo.”

¹⁵⁵ Trad. livre: “é requerida ênfase em algum desejo forte e em oposição também forte a ele.”

¹⁵⁶ Trad. livre: “na verdade, o escritor de narrativas do cinema comercial definitivamente é limitado ao uso de protagonistas ativos e poderosamente impelidos por emoção.”

¹⁵⁷ Trad. livre: “o herói que tem a vontade de lutar pelo sucesso, e através de seus esforços os alcança, sempre tem o público de seu lado.”

¹⁵⁸ Trad. livre: “O personagem essencial do drama é o conflito social – pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais e naturais – no qual a vontade consciente, exercida para a consecução de intentos compreensíveis, é suficientemente forte para levar o conflito a um ponto de crise.”

A propósito, para ele, esta configuração dramática se deve justamente ao teatro popular renascentista, cujos grandes autores foram os espanhóis Lope de Vega e Calderón de la Barca, além de William Shakespeare:

However, the theatre of Shakespeare and Lope de Vega and Calderon had a scope and freedom of movement that transcended the Aristotelian formula. The drama reflected the awakening of a new faith in the power of science and reason and the creative will of man. The development of capitalist society brought an increasing emphasis on the human personality, and the rights and obligations of the individual in a comparatively fluid and expanding social system. The drama focussed attention on psychological conflict, on the struggle of men and women to fulfill their destiny, to realize conscious aims and desires. (LAWSON, 2014: 159)¹⁵⁹

Portanto, a primazia da vontade individual e a consequente capacidade do protagonista operar transformações em seu entorno social provêm, entre outras fontes, do próprio teatro dos *corrales*, ao qual se destinava o *Arte Nuevo*. Desenha-se, assim, mais um ponto de similaridade entre Hollywood e o Século de Ouro – e uma similaridade tão grande que se estende até os versos seguintes:

*con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada, 330
pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan, 335
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.*

A presença de um protagonista oposto a um antagonista, assumindo a feição de uma contraposição entre ofendido e ofensor, já dá mostras de um maniqueísmo recorrente, identificado por Merveen McKendrick inclusive no tocante à prevalência final da vontade individual do protagonista (MCKENDRICK, 1992: 157-160).

Não surpreendentemente, para Eugene Vale, se um escritor quiser tornar a história palatável à audiência, “*he must let the good win and the bad lose.*” (VALE, 1944: 143).

¹⁵⁹ Trad. livre: “No entanto, o teatro de Shakespeare e Lope de Vega tinham um escopo que transcendia a fórmula aristotélica. O drama refletia o nascimento de uma nova fé no poder da ciência e da razão e da vontade criativa do homem. O desenvolvimento da sociedade capitalista trouxe uma crescente ênfase na personalidade humana, e nos direitos e obrigações do indivíduo num sistema relativamente fluido e em expansão. O drama focava no conflito psicológico, na luta de homens e mulheres para cumprir seu destino, realizar vontades e desejos conscientes.”

Entretanto, como deve ser possível discernir quem é o bom e quem é o mau desde o início, faz-se necessário que aquele seja retratado com características positivas, *acciones virtuosas* (*Ibid.*: 209 ss). Ou ainda, para Frances Marion, com maior simpatia, não precisando o filme ter nada além de “*a likable fellow*” para agradar a audiência (MARION, 1938: 104). Mesmo o materialista Lawson se inclina para a identificação emocional do espectador: apesar de primeiro dizer que “[i]dentification means sharing the character’s purpose, not his virtues”¹⁶⁰ (LAWSON, 2014: 260), posteriormente defende que “[w]e can hardly be blamed for not caring profoundly about a guilt complex or a previous marriage, when the persons involved are so manifestly unconcerned. We are moved by what moves the characters.”¹⁶¹ (*Ibid.*: 373). Em resumo, uma identificação moral e emocional com o protagonista. É claro, porém, que este simpático personagem deve atingir o sucesso de seu intento a partir de sua própria virtude, ainda que o conflito se lhe afigure deveras desfavorável (MARION, 1938: 88).

2.30 Tempo ideal

*Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando; 340*

De novo, Lope trata da medida ideal de uma peça, agora não apenas pensando na extensão física, em número de *pliegos* – pequeno caderno de quatro páginas grandes (RODRÍGUEZ in: VEGA, 2011: 331) –, mas na duração ideal para que a encenação não enfatie o espectador. Ainda que não diga diretamente, segundo comentadores da época e projeções das representações, o autor espanhol está falando de um tempo que vai de uma hora e meia até duas horas, medida que lhe parece mais próxima do ideal (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 588).

Também de duas horas era um limite frequente para os filmes que passaram a ser feitos a partir da década de 1920 em Hollywood (THOMPSON in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 257), com um ritmo narrativo que já se aproximava daquele que se consagraria após o advento do som sincrônico. Não por acaso, os manualistas trabalham com

¹⁶⁰ Trad livre: “identificação significa compartilhar do propósito do personagem, não de suas virtudes.”

¹⁶¹ Trad. livre: “não podemos ser culpados de não nos importarmos com um complexo de culpa ou com casamentos anteriores, se as pessoas envolvidas se mostram des preocupadas. Nós somos movidos pelo que move os personagens.”

este tempo ideal: Eugene Vale não hesita em afirmar a duração de duas horas (VALE, 1944: 145), ao passo que John Howard Lawson, embora não apresente isso com a força vinculante de um preceito, mostra que pressupõe que um filme durará entre uma hora e meia e duas horas (LAWSON, 2014: 172).

Tal coincidência quanto ao tempo ideal não causa espanto se se tem em mente que tanto o teatro dos *corrales* quanto o cinema hollywoodiano objetivavam manter pessoas entretidas num recinto fechado com a intenção de que elas saíssem satisfeitas e propensas a pagar novamente por uma experiência similar. Parece se tratar, afinal, de uma subordinação a um imperativo não só convencional (isto é, a conformação econômica ideal para a produção dramaturgica de massa), mas também orgânico, relativo à capacidade média de uma pessoa se manter a bel-prazer num único lugar com a atenção concentrada.

2.31 Censura

*en la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;*

Ao advogar contra a sátira identificável, Lope não faz uma condenação deste gênero, mas alerta para as consequências que ele, se não represado, pode causar nas autoridades, que fazem sentir o peso de seu poder através da imposição da normas de censura que chegam – na Grécia, na Itália e mesmo na Espanha, como o autor bem sabia – inclusive a proibir a encenação de peças sob alegações que vão desde a imoralidade dos profissionais do palco até o caráter sedicioso das tramas. À luz deste perigo ao desempenho de sua atividade profissional, é de bom grado, para Lope, que o escritor tenha noção dos riscos e controle o que sua obra tem de vitriólico, embora não seja obstado de lhe dar expressão contanto que *no sea claro ni descubierto*.

Analogamente, também em Hollywood gracejava a censura, ainda que não emanada de fontes estatais. De todo modo, como visto no capítulo anterior, ela exerceu relevante influência sobre os filmes por décadas (SIMMONS; JEFF, 2001), o que levou o assunto à pauta dos manualistas. John Howard Lawson a via de maneira deveras negativa, apontando que “[r]estrictions on content necessarily impoverish the screen-structure and force reliance on meretricious social concepts and false motivations. Characters tend to become

increasingly stereotyped, weak willed, emotionally unstable.”¹⁶² (LAWSON, 2014: 379). No entanto, no momento em que escreveu estas palavras, o então presidente do Partido Comunista já se encontrava com dificuldades na indústria devido à perseguição contra os marxistas de Hollywood, dentre os quais ele era o mais ativo e visado (HORNE, 2006). Com efeito, como conclusão a seu manual, já mostrava o peso que sentia: “[a]s these lines are written, the shadow of fear is dark over Hollywood. Frightened artists, abandoning their birthright, bow to censorship, trimming their sails to the winds of political fortune.”¹⁶³ (LAWSON, 2014: 381).

Por outro lado, o ânimo era diverso no seio da indústria. Bem-sucedida e queridinha da Metro, Frances Marion não hesita em aceitar, um tanto amoralmente, a censura como uma força estabelecida: “*I am not concerned in this volume with the right or wrong of censorship per se or in effect, but only with the truth that it must be accepted as an established force.*”¹⁶⁴ (MARION, 1938: 176). Indo além, já que aceita as limitações temáticas impostas pelos códigos de censura, não se vexa de expor nominalmente muitos dos caminhos proibidos:

It may be taken for granted that these boards generally will ban scenes depicting nudity, prostitution, sex crimes, abnormal sex relationships, brothels, habitual immorality, miscegenation, doping, violent crime, forgery, counterfeiting, house-breaking, arson, and cruelty to children or animals. In addition to these specific items, scenes with a strong anti-social or radical suggestion are likely to be cut. For example, those that may be construed as propaganda against existing governments, those depicting courts as unjust, or showing a public official accepting graft; those that show strikes, lockouts and labor conditions other than incidentally. (MARION, 1938: 179)¹⁶⁵

Para justificar sua posição conservadora, Marion alega que o público supostamente não se interessaria por aquilo que se notabiliza por uma “sordidez”:

I believe that film stories which depict the more worthwhile and the more decent situations in life will appeal to more persons than those that do not, and while a sordid picture occasionally may be a financial success, in the long run such pictures

¹⁶² Trad. livre: “restrição no conteúdo necessariamente empobrece a estrutura do cinema e força o recurso a conceitos sociais duvidosos e motivações falsas. Personagens tendem a se tornar cada vez mais estereotipados, sem vontade e emocionalmente instáveis.”

¹⁶³ Trad. livre: “enquanto estas linhas são escritas, a sombra do medo se põe sobre Hollywood. Artistas amedrontados, abandonando seu talento, submetem-se à censura, ajustando suas velas ao vento da política.”

¹⁶⁴ Trad. livre: “Não estou preocupada neste trabalho com o certo ou errado da censura em si ou seus efeitos, mas apenas com a verdade de que ela deve ser aceita como uma força estabelecida.”

¹⁶⁵ Trad. livre: “Deve ser tomado por garantido que os censores geralmente banirão cenas com nudez, prostituição, crimes sexuais, relações sexuais anormais, bordéis, imoralidade habitual, miscigenação, drogas, crimes violentos, falsificação, violação de domicílio, incêndios criminosos e crueldade a crianças e animais. Além desses elementos específicos, também aqueles que forem propaganda contra governos estabelecidos, retratarem os tribunais como injustos, ou mostrarem agente público recebendo suborno; ainda aqueles que retratarem greves, locautes ou condições de trabalho de uma maneira mais do que incidental.”

repel an appreciable number of movie-goers. This is not to say that they do not want realism, for they do; but overemphasis on sordidness or lewdness does disgust them. (MARION, 1938: 185)¹⁶⁶

Porém, como já viu quando do exame da mistura de tons (seção 2.8), é provável que o espectador médio não rejeitasse tão peremptoriamente pelo menos alguns dos elementos proibidos enumerados por Marion. Em verdade, filmes como *Mr. Smith Goes to Washington* (1939, Frank Capra, *public official accepting graft*), *The Great Dictator* (1940, Charles Chaplin, *propaganda against existing governments*), *A Star is Born* (1937, William Wellman, *doping*), *I'm no Angel* (1933, Wesley Ruggles, possivelmente *habitual immorality*) e tantos outros foram sucessos comerciais de grande monta. Por isso, parece que a roteirista não se preocupa com a preservação da moralidade enquanto um fim desejável por si, mas tão só como uma maneira de não afetar a estabilidade de sua atividade profissional, a exemplo de Lope.

2.32 Motivação

pique sin odio, que si acaso infama, 345
ni espere aplauso ni pretenda fama.

Não basta que os personagens exponham sentimentos apelativos e ajam eloquentemente senão quando o fazem de maneira motivada. Dito de outra forma, de pouco serve o ressentimento (*pique*) sem que haja algo que lhe sirva de fundamentação (*odio*): pode até quedar claro que há um sentimento ruim (*infama*), mas o público não se identificará (*ni espere aplauso ni pretenda fama*), seja por ser incapaz de se por no lugar do personagem – que odeia ou é odiado – ou mesmo de compreender a significância do emoção dentro da narrativa. Destarte, percebe-se que Lope defende o princípio motivação, que também tinha relevância em Hollywood.

Como disse Frances Marion, não é possível a identificação do público se ele não compreende a motivação dos personagens. De maneira específica, “[n]ever give a reader or an audience a chance to ask, ‘Why did he do that?’ concerning an important character or an

¹⁶⁶ Trad. live: Acredito que narrativas cinematográficas que retratem aquilo que tem valor ou é mais decente na vida apelarão a mais pessoas do que aquelas que não o fazem, e, enquanto um filme sórdido pode eventualmente ser um sucesso comercial, no longo prazo estes filmes repelem um número significativo de espectadores. Isso não quer dizer que eles não querem realismo, porque querem; mas enfatizar demais a sordidez lhes causa desgosto.

important action.”¹⁶⁷ (MARION, 1938: 93). Claro, é possível que um mesmo evento tenha efeitos diversos sobre um grupo de pessoas (*Ibid.*: 96), mas, sendo o caso, faz-se necessário, inclusive atendendo ao princípio da clareza, expor de que modo cada um, se importante à trama, foi afetado. Compreendidas as motivações, a narrativa pode seguir adiante, na medida em que elas sempre estão na base de ações futuras: “[t]he decision which motivates the action may relate to a past, present or potential event; but it must rise to a point of clash which exposes the break between expectation and fulfillment, and which leads to a further decision.”¹⁶⁸ (LAWSON, 2014: 269).

Além disso, conforme se acumulam as necessárias motivações, a exposição dá lugar à ação na apreciação do binômio querer/fazer dos personagens: “[i]f these relations and proportions are so firm that we can conclude from one to the other, we can dispense with slowing and exposing each and all of them: it will be sufficient to expose one in order to know the others.”¹⁶⁹ (VALE, 1944: 136). Em tal cenário, mesmo a alteração do ritmo não compromete o entendimento da trama, conforme nota Lajos Egri, apegado, a um só tempo, aos princípios da causalidade e da clareza: “[y]our tempo may change, should change, but motivation must remain. The cause and the effect may be different from the cause and effect of a century ago, but they must be present, clearly and logically.”¹⁷⁰ (EGRI, 1960: 252).

2.33 Maquinaria, cenografia e figurino

*Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar agora el tiempo,*

Olhando em retrospecto ao que defendeu em seu discurso, Lope diz, como forma de dar fim à sua prescrição dramática, que aquilo pode ser tomado como preceito (*aforismos*) por aqueles que quiserem contrariar o *arte antiguo* produzindo uma dramaturgia adequada à sua época. Não obstante, para além dos conceitos de escrita, trata brevemente de assuntos que

¹⁶⁷ Trad. livre: “Nunca dê ao leitor ou ao espectador a chance de perguntar ‘por que ele fez aquilo?’ a respeito de um personagem ou ação importante.”

¹⁶⁸ Trad. livre: “A decisão que motiva a ação deve se relacionar com um evento passado, presente ou potencial; mas deve emergir num ponto que exponha o descompasso entre expectativa e realidade e que leve a uma outra decisão.”

¹⁶⁹ Trad. livre: “se estas relações e proporções são tão firmes a ponto de podermos concluir uma a partir da outra, podemos prescindir de diminuir o ritmo para expor cada uma delas: será suficiente expor uma para conhecer as outras.”

¹⁷⁰ Trad. livre: “seu tempo pode mudar, e deve, mas a motivação deve permanecer. A causa e o efeito podem ser diferentes da causa e efeito de um século atrás, mas ainda devem estar presentes, clara e logicamente.”

potencializam a verossimilhança das peças e, assim, a cativação do público: a cenografia e o figurino.

pues lo que les compete a los tres géneros 350
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio, en sus Epístolas,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles 355

Primeiro, para afirmar a importância da cenografia, bem como sua erudição, Lope volta a Robortello para mencionar nomes históricos que desenvolveram o palco teatral, como Pedro Crinito (Crinitus), Valerio Máximo e Vitrubio, que criou os cenários convencionais dos três gêneros: para a sátira, cabanas; para a comédia, casas; e, para a tragédia, mármore simulado – *cabañas, casas y fingidos mármoles* (PEDRAZA in: VEGA, 2016: 594).

Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que, en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano 360
y calzas atacadas un romano.

Em seguida, tratando do figurino, Lope se mantém apoiado em Robortello para mencionar Julio Pólux, gramático da Grécia Antiga que escreveu um verbete sobre o assunto dedicando-se a máscaras e outros aspectos cênicos gregos, pouco importantes para o teatro popular espanhol (*Ibid*: 599). Mas, exposta a erudição, volta-se para a realidade que via nos palcos, criticando o fato de que os figurinos na Espanha podiam ser flagrantemente inadequados ou anacrônicos – *sacar un turco un cuello de cristiano y calzas atacadas un romano*. De fato, a busca do autor pelo respeito à verossimilhança e à necessidade dramática neste quesito era pertinente, pois, em seu tempo, “*las impropiedades en la indumentaria de los cómicos eran comunes*” (PRADES in: VEGA, 1971: 228).

Entretanto, pelo mesmo motivo que Lope não expande as observações sobre cenografia e figurino, os manualistas, especializados e restritos à matéria dramática, não tratam desses assuntos. De qualquer maneira, seja em Hollywood ou no Século de Ouro, estas áreas artísticas foram, ao menos em termos ideais, operadas subordinamente à

verossimilhança e à necessidade dramática – isto é, de modo a garantir a apresentação visual realista da história e da condição social dos personagens –, além de se prestarem a uma afirmação do caráter faustoso do espetáculo.

2.34 Reafirmações

*Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde 365
me llamen ignorante Italia y Francia;*

Nos derradeiros versos de seu discurso, Lope reafirma alguns pontos importantes de modo a enfatizá-los. Acima, apresenta-se novamente, com alguma ironia, como refratário à norma clássica (*bárbaro*) de seu tempo, mas faz notar que, por seus *preceptos*, mantém-se a normatividade (como visto na seção 2.5) – não para se conformar a esquemas eruditos importados dos comentadores neo-aristotélicos da Itália e da França, mas para agradar o grande público (*vulgar corriente*).

*pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque, fuera de seis, las demás todas 370
pecaron contra el arte gravemente.*

Para que se legitime a deitar preceitos contra o sistema dramatúrgico então dominante (*el arte*), Lope aponta dois fundamentos: a) tendo produzido quatrocentos e oitenta e três peças ainda próximo da metade de sua carreira, põe-se como um exemplo experimentado de sucesso no palco comercial e b) desta numerosíssima produção, seis peças atestam que o autor, ainda que não a privilegiasse, conhecia a norma clássica, algo já expresso de maneiras diversas nas seções 2.1 e 2.3.

*Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo 375*

por la misma razón deleita el gusto.

Excetuadas as seis peças que foram forjadas nos moldes da preceptiva dominante, a produção lopesca, ainda que suposta e ironicamente não com a melhor forma (*aunque fueran mejor de otra manera*), gozou da apreciação do grande público justamente pelo fato de prescindir das limitações eruditas. Assim, afirma-se a preponderância do gosto do público como elemento subjacente a todos os preceitos apresentados no discurso – em verdade, o mesmo sucede com os manualistas de Hollywood: muito representativamente, Eugene Vale postula que “[t]he public is the final arbiter” (VALE, 1944: 7). De todo modo, a afirmação e a discussão da importância do público para o *corral* e para o cinema sonoro hollywoodiano já se encontram na seção 2.11, o que torna estes versos uma reafirmação – a propósito, muito importante e conspícua, já que a rima *justo/gusto* é conscientemente a única repetida em todo o discurso.

2.35 Função à vida social

*Humanae cur sit speculum comoedia vitae,
quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni,
quid praeter lepidosque sales, ex cultaque verba
et genus eloquit purius inde petas,¹⁷¹ 380*

Com o fim retórico de demonstrar erudição uma vez mais, Lope lança mão de versos em latim que, apesar da roupagem clássica, tratam de questões atinentes ao teatro dos *corrales*. Acima, pela reafirmação do papel da comédia como espelho da vida (*speculum comoedia vitae*), enfatiza-se a verossimilhança, importante ao longo de todo o discurso lopesco.

Em verdade, os manualistas de Hollywood igualmente se apegam à ideia da vida como índice de verossimilhança. Lajos Egri aponta que “[t]he drama is not the image of life, but the essence” (EGRI, 1960: 166), enquanto John Howard Lawson preconiza que a narrativa “*must extend beyond the events on the stage and connect these with the life of a class and a time and*

¹⁷¹ “*Quieres saber si es la comedia espejo / de la vida del hombre; qué provecho / trae al joven y al viejo; qué presenta / además de la gracia de sus sales, / y sus palabras cultas y elocuentes;*” Trad. Felipe Pedraza (in: VEGA, 2016: 629).

a place.”¹⁷² (LAWSON, 2014: 189). Um pouco mais tarde, ainda no mesmo sentido, Eugene Vale diz que “[a]ll a story needs to be true to life is that it might have happened, and you can even go as far as to say: that is likely to have happened.”¹⁷³ (VALE, 1944: 20).

Não obstante, estes versos latinos de Lope não se limitam à defesa da imitação verossímil. Mais do que isso, questiona-se: de que serve o drama para a vida do espectador, seja este jovem ou idoso, além de lhe proporcionar diversão (*quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni, / quid praeter lepidosque sales*)? Este questionamento também reflete uma preocupação para os estudiosos da narrativa hollywoodiana. Não por acaso, Vale sustenta que um filme pode ajudar a solucionar, ou ao menos identificar, problemas que vêm do mundo real, da vida em sociedade, e são cotidianamente enfrentados pelo espectador (VALE, 1944: 219-220) – afinal, não houvesse a conexão com assuntos do dia-a-dia, não faria jus ao interesse popular, já que “[t]he audience wants to be taught, but only such things as are beneficial to its egocentric needs”¹⁷⁴ (*Ibid.*: 223). Em passo semelhante, Frances Marion também identifica um potencial aspecto didático no cinema ao notar que ele deve “clarify ‘the lessons of life’” (MARION, 1938: 122), aproximando-se sobremaneira da posição que defende Jonathan Thacker sobre o teatro aurisecular: “[t]he theatre was a centre for entertainment but also a place where one could learn important lessons for life”¹⁷⁵ (THACKER, 2007: 69). Uma boa maneira de expor estas lições da vida é, para Egri, forjar personagens e situações tão verossímeis que sejam capazes de retratar toda a sociedade e mesmo o universo: “[w]hen a dramatist creates one perfect human being he reproduces not only the man but the society to which he belongs, and that society is only an atom of the universe. So the art which created the man reflects the universe.”¹⁷⁶ (EGRI, 1960: 261).

Todavia, não se pode dizer que o mero retrato dos assuntos da vida garanta, por si, a exposição efetiva das lições da vida. De fato, para atingir tal fim, seria necessário que as narrativas fossem mais claras e unívocas, ou até mesmo sisudas, com uma configuração marcadamente moralista. O teatro dos *corrales* e o cinema hollywoodiano, no entanto, não podem deixar de ser instâncias de diversão, sob pena de comprometer seu potencial

¹⁷² Trad. livre: “deve ir além dos eventos no palco e se conectar com aqueles da vida de uma classe, num dado tempo e lugar.”

¹⁷³ Trad. livre: “tudo que uma história precisa para ser fiel à vida é que poderia ter acontecido, e você pode até dizer: isso provavelmente deve ter acontecido”

¹⁷⁴ Trad. livre: “o público quer ser ensinado, mas só coisas que possam ser úteis para suas necessidades egoístas.”

¹⁷⁵ Trad. livre: “o teatro era um centro de entretenimento, mas também um lugar onde se podia aprender lições importantes para a vida.”

¹⁷⁶ Trad. livre: “quando um dramaturgo cria um ser humano perfeito, ele reproduz não apenas o homem, mas a sociedade a que ele pertence, e esta sociedade é apenas um átomo do universo. Então a arte que criou o homem reflete o universo.”

comercial. Logo, o modo de compatibilizar ambos os lados – notadamente, o entretenimento e a relevância prática – foi a mistura:

*quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
jucundis passim seria mixta jocis;*¹⁷⁷

Note-se que Lope não se refere apenas à mistura de temas graves e lúdicos (*quae gravia in mediis occurrant lusibus*), já trabalhada anteriormente quando do exame da mistura de tons (seção 2.8), mas adiciona uma mistura de temas sérios e brincadeiras (*quae jucundis passim seria mixta jocis*). Com efeito, devido à relevância social que amealhou por seu público massivo, o teatro dos *corrales*, à maneira de uma primitiva esfera pública nacional, não fugia aos temas políticos, frequentemente retratando questões políticas de forma didática, sobretudo com monarcas magnânimos (MARAVALL, 2009).

O caráter tético, a propósito, era largamente conhecido e recomendado pelos manualistas de Hollywood, para os quais um filme deveria provar e/ou ensinar algo ao espectador. Marion chama de *theme*, Egri prefere *premise*, Lawson usa a expressão *social meaning* e Vale, que opta pela nomenclatura *story purpose*, já inicia sua obra asseverando que não há oposição entre entretenimento e educação:

In no event can a movie-creator shirk his responsibility by saying: ‘I am merely trying to produce entertainment – nothing educational.’ There is no alternative: entertainment or education. Even though a motion picture sets out to be only entertaining, it cannot fail to be ‘educational’ at the same time. If an escapist or “pure entertainment” picture is done in good taste, it can have beneficial effects without actually intending to ‘teach’. On the other hand, a serious picture can be made ‘entertaining’. (VALE, 1944: 4)¹⁷⁸

Todos, em suma, sustentam algo parecido com uma tese, palavra peremptória que inclusive é utilizada por um deles: “[a] *theme may be on the order of a thesis*” (MARION, 1938: 105). E outro vai além: “*Although you should never mention your premise in the dialogue of your play, the audience must know what the message is. And whatever it is, you*

¹⁷⁷ “*qué asuntos graves surgen entre bromas; qué cosas serias mezcla con los juegos;*” Trad. Felipe Pedraza (*Ibid.*).

¹⁷⁸ Trad. livre: “Em nenhuma situação o criador de cinema pode abrir mão de sua responsabilidade dizendo: ‘estou simplesmente tentando produzir entretenimento – nada educativo.’ Não há alternativa: entretenimento ou educação. Ainda que um filme se direcione a ser apenas cativante, não pode deixar de ser ‘educativo’ ao mesmo tempo. Se um filme escapista ou de puro entretenimento é feito com bom gosto, pode ter efeitos benéficos sem pretender ‘ensinar’. Por outro lado, um filme sério pode ser feito ‘cativante’.”

must prove it”¹⁷⁹ (EGRI, 1960: 16). Compreendem o cinema, pois, não como uma mera diversão vazia de significado, mas como um terreno para a disseminação de ideias – e, de preferência, ideias relativas à nação, já que este meio, assim como o teatro espanhol, “*is an essential part of the national culture that represents the life and heritage of the people.*”¹⁸⁰ (LAWSON, 2014: 322). Não a esmo, dado o contexto em que vivia, Vale indica um possível uso do cinema para fins nacionais: “[i]t would seem that the strength of this giant [cinema] could be put to good use in the near future. Nazi propaganda has poisoned the world to its depth. It will take years to cleanse it. The motion picture could help fulfill this task.”¹⁸¹ (VALE, 1944: 274).

Neste sentido, o mesmo autor utiliza o filme *Sergeant York* (1941, Howard Hawks), sucesso do período da Segunda Guerra Mundial, como exemplo de equilíbrio entre entretenimento e didatismo de forma a atender uma necessidade social nacional:

It seems to me that the clearest and most excellently executed example of the function of the story purpose is the picture *Sergeant York*. It proposed to tell about a simple man whose problem was identical with the one that agitated the minds of almost the entire American population at the precise moment when the picture was released. Its main-purpose was not to show York’s heroism, but the mental struggle which him from being a pacifist to being a fighter. By detailed study of his inner conflict, the picture solved the problems which had beset the minds of millions of people. (VALE, 1944: 221)¹⁸²

Porém, se o cinema era capaz de se portar como uma significativa força da conformação, defendendo e incutindo teses favoráveis ao *status quo* social e político, por que ele não seria capaz de questioná-lo? Aliás, o próprio filme *Sergeant York* mostra de que maneira operam os mecanismos de questionamento: não indo contra os ditames da censura, mas plantando a dúvida sutil e solertemente. Afinal, nesta narrativa, após alcançar seus objetivos (mulher e propriedade, além da vitória no *front* na Segunda Guerra), o protagonista cristão, incensado como herói de guerra e por isso destinatário de diversos presentes, não deixa de sentir um estranhamento e hesitar nos últimos planos do filme, quando contempla

¹⁷⁹ Trad. livre: “Embora você não deva mencionar sua premissa no diálogo de sua peça, a audiência precisa saber qual é a mensagem. E seja qual for, você deve prová-la.”

¹⁸⁰ Trad. livre: “é parte essencial da cultura nacional, que representa a vida e a herança cultural do povo.”

¹⁸¹ Trad. livre: “parece que a força deste gigante [o cinema] poderia ser usada para um bom fim no futuro. A propaganda nazista envenenou profundamente o mundo. Limpar isso levará anos. O filme pode ajudar a cumprir esta tarefa.”

¹⁸² Trad. livre: “Me parece que o exemplo mais claro e mais perfeitamente executado da função do propósito da história é o filme *Sergeant York*. Ele propõe a contar a história de um homem simples cujo problema era o mesmo que perturbava boa parte de toda a população americana no momento em que o filme foi lançado. Seu principal propósito não era mostrar o heroísmo de York, mas o conflito mental que o leva de pacifista a guerreiro. Pelo estudo detalhado deste conflito interno, o filme resolve problemas que povoavam as mentes de milhões de pessoas.”

sua conquista – em síntese, uma sutil provocação, num filme de guerra, quanto ao belicismo propalado pela cultura estadunidense à época.

Analogamente, quando fala da censura (seção 2.31), Lope não exclui tudo aquilo que uma narrativa pode ter de política ou socialmente ácido ou questionador, apenas recomenda que se tenha cuidado com as normas vigentes. Consentâneas com tal postura cuidadosamente subversiva são algumas peças lopescas, como *El mejor alcalde, el rey* e *Fuenteovejuna*, que se referem ao problema da ausência do poder real no interior do reino (MCKENDRICK, 2000: 37), ou *Lo fingido verdadero*, que incute o questionamento através da dinâmica do metateatro (THACKER, 2002). Esta peça, a propósito, não é tão sutil, uma vez que não se vexa de vilipendiar o poder estabelecido com diversos vícios (traição, morte, perseguição e massacre de cristãos etc), mas tem o cuidado de localizá-lo em outra época, a Roma Antiga – corolário curiosamente adotado algumas vezes em Hollywood, com destaque para o *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick), escrito por Dalton Trumbo, colega de John Howard Lawson no Partido Comunista da Califórnia.

Com esses objetivos tão atrelados à vida social presente, não é estranha a imperatividade de personagens vívidos, que convençam o espectador de sua genuinidade a partir da coerência com padrões de comportamentos sociais previamente identificados:

*quam sint fallaces servi, [et] quam improba semper
fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
quam miser, infelix, stultus, et ineptus amator, 385
quam vix succedant, quae bene coepta putes.*¹⁸³

Não muito diferente, para Egri, a sensação de verossimilhança quanto aos personagens não pode ser comprometida sem tornar a obra mal escrita: “[t]here is only one realm in which characters defy natural laws and remain the same — the realm of bad writing.”¹⁸⁴ (EGRI, 1960: 60). E há que se notar que, para Lawson, a representação dos personagens não diz respeito apenas à sua individualidade forjada, mas também à sociedade em que se inserem ou a que aludem: “[t]he debate concerning character and action is crucial in art because it is crucial in the organization of society”¹⁸⁵ (LAWSON, 2014: 377).

¹⁸³ “cómo mienten los siervos, y qué artera / es siempre la mujer en sus engaños, / y el pobre amante, qué infeliz y tonto; / cómo se enreda lo que bien empieza...” Trad. Felipe Pedraza (*Ibid.*).

¹⁸⁴ Trad. livre: “Há apenas um domínio onde os personagens desafiam as leis naturais e permanecem os mesmo – o domínio da má escrita.”

¹⁸⁵ Trad. livre: “O debate relativo ao personagem e à ação é crucial à arte porque é crucial à organização social.”

Entretanto, apesar da importância que o contexto social representado possa desempenhar, os autores dos manuais de roteiro salvo Lawson, evitados do individualismo do século XIX, preconizam que o personagem é mais importante que a trama, conforme sintetiza Vale: “[t]he action exposes the character, but once the character has been established it determines all further events”¹⁸⁶ (VALE, 1944: 103). Embora não se alinhe completamente a esta assertiva porque não dispunha da mesma noção de indivíduo, Lope concorda que, entre os referidos eventos da trama, é fundamental que se fomentem expectativas – isto é, certos elementos da trama devem permanecer em suspenso para resolução posterior (*quam vix succedant, quae bene opta putes*). Logo, depreende-se que a surpresa é ingrediente importante, uma vez que evita a previsibilidade e assim fortalece a expectativa, como já notado na seção 2.25.

De todo modo, em que pesem as divergências históricas, a síntese de narrativa realizada por Frances Marion – calcada na vividez e verossimilhança dos personagens, na imprevisibilidade da trama e no final feliz – aproxima muito a narrativa hollywoodiana dos padrões dramáticos dos *corrales*: “[p]erhaps the simplest formula for a plot is: invent some colorful personalities, involve them in an apparently hopeless complication or predicament, then extricate them in a logical and dramatic way that brings them happiness.”¹⁸⁷ (MARION, 1938: 52)

2.36 Razão prática

*Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.*

Finalmente, nos derradeiros versos do discurso, Lope olha em retrospecto para os preceitos que acabou de defender e percebe que todos podem ser verificados e testados na prática (*en la comedia se hallará modo / que, oyéndola, se pueda saber todo*). Desta maneira, afasta-se em definitivo dos círculos eruditos para proclamar a primazia da prática dramatúrgica sobre o estudo e a reflexão teórica (*del arte no disputes*), de modo parecido com

¹⁸⁶ Trad. livre: “a ação expõe o personagem, mas, uma vez que este está se estabelecido, ele define todo os eventos subsequentes.”

¹⁸⁷ Trad. livre: “talvez a fórmula mais simples para uma trama seja esta: invente alguns personagens de cores vívidas, envolva-os numa complicação ou situação aparentemente insuperável, e então os livre de uma maneira lógica e dramática que lhes dê a felicidade.”

o que fizera na seção 2.13. Contudo, na presente altura, o autor não apenas aduz que seus preceitos são atestados pela prática, mas que advêm dela – em outras palavras, os preceitos não são absolutos, mas subordinados aos anseios da audiência, o que lhes garante uma flexibilidade guiada por um lastro bem definido.

Com efeito, atento a este pendor de Lope à prática em detrimento da erudição, John Howard Lawson traça um paralelo entre o comportamento do espanhol e o de escritores do século XX:

Lope de Vega, in *The New Art of Writing Plays in This Age* (1609), defended the right of the dramatist to be independent of the customs of the past. His opinions are practical and entertaining. Like many playwrights of the present day, he disclaimed any knowledge of technique, remarking that plays ‘are now written contrary to the ancient rule,’ and that “to describe the art of writing plays in Spain... is to ask me to draw on my experience, not on art. (LAWSON, 2014: 46)¹⁸⁸

De maneira semelhante, Frances Marion cita que há livros de psicologia que guiam os roteiristas, mas diz que a maioria dos bem sucedidos aprendeu através da experiência profissional como causar determinadas reações na audiência (MARION, 1938: 157); e Lajos Egri, com seu estilo afeito a analogias com a natureza, postula que não há gênio sem ancoragem na prática: “[a] *fish out of water is a dead fish, and a genius kept from his art is often a simpleton.*”¹⁸⁹ (EGRI, 1960: 259)

Como se vê, a situação social do escritor, seja para o *corral* seja para o cinema, é menos a de um artista baseado num movimento de livre inspiração e expressão que a de um profissional que deve cumprir uma função e atender a uma demanda do grande público, o que condiciona a configuração de sua arte – não conforme o que pregavam aqueles estudiosos que redescobriram Aristóteles no Renascimento, mas segundo critérios que advieram da experiência, ou seja, de inúmeras tentativas de entreter o espectador massivo. Aliás, as numerosas correspondências históricas e dramáticas entre dois períodos orientados ao espetáculo comercial tão distantes no tempo levam a um questionamento que será tratado no próximo capítulo: seria possível encontrar, a partir de uma análise comparativa, elementos formais e contextuais que constituam abstratamente, para além de um único ponto histórico, uma dramaturgia do entretenimento?

¹⁸⁸ Trad. livre: “Lope de Vega, em seu *Arte Nuevo* (1609), defendia o direito de ser independente dos costumes do passado. Suas opiniões são práticas e cativantes. Como muitos dramaturgos de hoje, ele desdenha de conhecimento técnico, dizendo que suas peças ‘agora são escritas contrariamente à velha regra’ e que ‘descrever a dramaturgia na Espanha... é me pedir para me valer de minha experiência, não da arte.’”

¹⁸⁹ Trad. livre: “um peixe fora d’água é um peixe morto, e um gênio sem sua arte [prática] geralmente é um bobo.”

3 UMA DRAMATURGIA DO ENTRETENIMENTO

Observadas as correspondências entre o Século de Ouro Espanhol e a Era de Ouro de Hollywood, neste capítulo será esboçada, a partir da compilação dos dados apresentados nos capítulos anteriores, uma definição abstrata de uma dramaturgia do entretenimento, pois, ainda que se traduzam em diferentes meios (teatro e cinema, palco e tela), os espetáculos de ambos os períodos se baseiam no drama como forma de expor narrativas e entreter o grande público possibilitando uma aproximação. Ademais, não se pode perder de vista que os períodos em questão, como já apontado, consistem em dois momentos chave do entretenimento no mundo ocidental moderno: primeiro, o nascimento do teatro comercial na segunda metade do século XVI e, ulteriormente, o advento do cinema sonoro na segunda década do século XX. À luz da distância e mesmo das inegáveis diferenças entre os períodos, soa razoável a hipótese de que aquilo que permaneceu válido, a despeito do grande lapso temporal e da alteração do suporte de expressão, pode ajudar a definir o que uma dramaturgia do entretenimento tem de essencial.

Com este intuito, serão apresentados, num primeiro momento, aspectos contextuais que permeiam Hollywood e o Século de Ouro. Em seguida, terá lugar uma descrição da maneira que a dramaturgia do entretenimento se concretiza em forma. Por fim, aproximando esta do contexto em que se manifesta, será possível abordar uma discussão, recorrente nos estudos tanto da comunicação de massa quanto do teatro da primeira modernidade, sobre a função desempenhada pelo entretenimento de tipo dramático.

3.1 Contexto

A partir da dependência de um lugar fechado e estável para o desempenho da atividade de entretenimento, seja o *corral* ou a sala de cinema, tem-se que o público se encontra concentrado, sintoma que desvela a urbanização. No entanto, este movimento em direção à urbe não se apresenta como um mero êxodo rural sazonal, mas como sintoma de uma mudança econômica mais profunda, caracterizada pelo surgimento ou intensificação de práticas capitalistas, entre as quais se destacam a utilização da moeda como meio de troca, o mecanismo de oferta e demanda, o crédito, o salário, a atividade publicitária e a assunção do risco. Com efeito, o espetáculo do entretenimento, um empreendimento comercial, oferece-se ao espectador por meio do pagamento de uma quantia (entrada) cujo valor, juntamente com o conjunto de obras ofertadas, varia conforme a demanda percebida pelos produtores, que,

assumindo o risco do fracasso e a possibilidade de lucro frequentemente por meio do adiantamento de capital, disponibilizam pública e conspicuamente seu produto à sociedade e remuneram aqueles que lhes oferecem sua força de trabalho, fazendo com que possam estabelecer uma função recorrente, assalariada e, portanto, profissional – como escritores, atores, maquinistas, cenografistas, figurinistas etc.

Entretanto, o fenômeno do trabalho remunerado não se limita ao espetáculo. Em verdade, o contingente populacional que se dirige à cidade o faz para oferecer sua força de trabalho em troca de dinheiro, de modo que sua vida, diferentemente do campo, ora não se limita mais ao diuturno cuidado da terra, mas dá margem, nos períodos de descanso, ao tempo livre, elemento que enseja a procura pelo entretenimento, como forma de diversão e distanciamento do mundo do trabalho, e a disposição de pagar por ele.

Percebe-se, assim, que a força motriz que impulsiona economicamente o espetáculo é a demanda, materializada na disposição do público. Por isso, a erudição, privilégio de poucos, tem sua importância diminuída em prol da busca de popularidade. Contudo, o objetivo do agrado ao público não é tão simples quanto a adequação às regras ditadas por um grupo de eruditos – ao contrário, na urbanização, agregam-se numerosas pessoas com preferências diversas que, a partir de sua inserção social, desenvolvem ainda outras preferências, também diversas. Trata-se, em suma, de um público massivo e heterogêneo que, não obstante, frui do entretenimento no mesmo ambiente.

Frente ao intento de agradar a um público tão diversificado como forma de se sustentar economicamente, estabelece-se, buscando a eficiência, uma organização da produção com características industriais: de um lado, há a divisão social do trabalho, com a especialização da mão-de-obra em funções únicas – o produtor organiza os fatores de produção e toma as decisões quanto a que e como oferecer, o escritor urde as narrativas, o ator se concentra em práticas corporais (atuar, cantar e dançar) etc –, sendo que uma delas, a de maquinista (seja operador de guas ou *tramoyas*), aponta para a importância de aperfeiçoamentos tecnológicos como forma de tornar mais expressiva a narrativa¹⁹⁰; de outro lado, para potencializar as chances de agrado e de ganho econômico, tem-se uma produção altamente prolífica, que

¹⁹⁰ Falando especificamente de Hollywood, mas com argúcia que expande o alcance da observação, David Bordwell sintetiza a importância da tecnologia como forma subordinada à narrativa: “*The causation and timing of each technological change can, in the last analysis, be attributed to such economic pressures as product differentiation and the promotion of quality standards. The changes created some production inefficiencies and extra expenses, but in each case the Hollywood mode of production absorbed the innovation and restabilized itself. The classical style promptly assigned the new techniques to already-canonized functions; reciprocally, some of the new devices extended and enriched the classical paradigm.*” (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 580).

garante variedade, sensação de novidade e, em última análise, estável campo de trabalho para os profissionais envolvidos.

Consolidado o espetáculo comercial como locus de afluência de copioso público, reveste-se o entretenimento de relevância social, o que faz com que não seja estranho que passe a ser seguido de perto por autoridades, às quais deve responder, sob pena de se inviabilizar institucionalmente. No âmbito moral, arautos religiosos se preocupam com os estilos de vida retratados em cena e passam a fomentar uma censura, impondo, por meio de pressão, determinadas abordagens e temáticas; no âmbito político, o Estado, cômico do poder de propaganda do entretenimento e de seu potencial de ruptura social, regula-o de modo a tentar garantir a pacificação das obras, tanto em cena como na plateia, e assim a manutenção do *status quo*. Desta maneira, vê-se que o entretenimento não se dá num vácuo institucional ou moral, mas deve responder, ou menos parecer se adequar, às autoridades vigentes em ambos os domínios.

Responder às autoridades, todavia, não é sinal de debilidade nem vulnerabilidade. Afinal, nos períodos de aguda crise que envolvem as formas dramáticas aqui analisadas, tanto a religião quanto o Estado se viram no meio de uma tempestade que os questionou e os levou a uma transformação. Não obstante, o entretenimento, mais do que se manter incólume às crises, fortaleceu-se, tornando-se indispensável, através de seu potencial escapista, na vida de muitos espectadores. De fato, a crise das instituições religiosa e estatal, bastiões da coletividade, parece dar lugar à valorização do indivíduo e da autonomia de sua vontade, binômio importante para os personagens das obras do entretenimento, devido sobretudo às possibilidades de ação e identificação que encetam.

Não por acaso, parte significativa do potencial de atração de uma obra se encontra não em seu autor ou diretor, mas nos atores que nela tomam parte, possivelmente menos interessantes pelo talento mimético do que pela maneira que expõem sua própria vida ao público. Desenha-se, então, um *star system*, ambiente de adoração de intérpretes que entrega, pelas personalidades públicas cultivadas pelos protagonistas, informações prévias ao espectador a respeito da obra que verá e garante, pela fama dos intérpretes, justas expectativas de ganho ao produtor, sem prejuízo de efeitos que vão além do espetáculo: a valorização do individual passa a se manifestar no cotidiano dos espectadores, que se tornam mais receptivos ao fausto à ostentação.

3.2 Forma

À luz do contexto, já se pode perceber que a forma dramatúrgica do entretenimento se subordinada ao alcance de um fim definido: a satisfação do gosto do grande público que o mantém economicamente. Para isso, é de grande valia a verossimilhança, ou seja, o retrato de um mundo cujas configurações e regras se coadunam com aquelas do mundo do espectador, inclusive no que concerne aos diálogos, que devem se ater à coloquialidade típica do cotidiano, senão em situações extraordinárias que necessitem, para a garantia da verossimilhança, um outro decoro. Com a familiaridade de seu mundo, aumentam as chances de identificação do espectador, que deve ser capaz de reconhecer situações ou emoções de sua vida ou sociedade na narrativa, de tal sorte que seu interesse por esta seja fortalecido por pertinência. Daí as tramas do entretenimento girarem em torno de assuntos e emoções de largo alcance e relevância à experiência humana, como amor, medo e busca.¹⁹¹

Por outro lado, o retrato exaustivo de aspectos do mundo é impraticável, tendo em vista a limitação temporal da representação, ditada pelos imperativos da vida social do espectador. Deste modo, a narrativa do entretenimento se baseia num tempo ideal, entre uma hora e meia e duas horas e meia, subordinado à capacidade, verificada na prática, de quem assiste concentrar ininterruptamente a atenção estando num recinto fechado. Além disso, o retrato do mundo obedece a um recorte, chamado de tema, que limita o alcance da obra a um determinado conjunto de situações e emoções da vida, o que a torna apreensível ao público ao mesmo tempo em que possibilita a demanda complementar por outras obras, com temas e abordagens diferentes.

Embora não seja possível o retrato exaustivo do mundo da vida, a sociedade é amiúde recortada de maneira a possibilitar uma visão mais ampla das relações entre diferentes classes sociais e tipos de personalidade. Afinal, contrariamente ao que se propunha na tragédia clássica, os personagens das obras têm precedentes e inserções sociais diversos – nobres e plebeus, ricos e pobres, elevados e vis –, constituindo uma mistura social capaz de dar conta de retratar a dinâmica social num dado contexto.

Mais do que mistura social, há uma mistura de tons – quer dizer, as obras não se mantêm apenas num único registro tonal, mas o variam, ainda que possam ter dominantes: retratam-se momentos felizes e tristes, leves e graves, jocosos e sisudos, como forma de garantir variação, evitar a monotonia e potencializar por contraste os efeitos de cada tom. No

¹⁹¹ Para se ter melhor noção das emoções humanas básicas, útil ter em mente o que os neurocientistas Jaak Panksepp e Lucy Biven, a partir de comparação da mente humana com a de outros mamíferos, chamaram de *primal emotions*: jogo, pânico/luto, medo, raiva, busca, desejo e cuidado. (PANKSEPP; BIVEN, 2012)

entanto, ainda que variem os tons, o tempo e o lugar da narrativa, nunca se perde a unidade, mantida pela ação principal, que se refere à questão que se põe com relação ao destino dos protagonistas. Assim, é até mesmo possível que haja sub-tramas, isto é, ações que constituam digressões da ação principal, mas elas devem culminar, de maneira subordinada, na potencialização desta. Dito de outra forma, os acontecimentos da trama devem se dar, um após o outro, conectados por causalidade, de modo que não se insinuem pontas soltas.

Não à toa, a conclusão que põe fim a esta linha causal deve resolver definitivamente todas as questões que ao longo dela foram suscitadas: trata-se, pois, de um final fechado, destinado a satisfazer, amiúde de maneira harmoniosa e feliz, o sentimento de busca do espectador e lhe dar a sensação de que consumiu devidamente o produto a que teve direito ao pagar a entrada. No entanto, a resolução trazida pela conclusão não pode ser previsível, uma vez que ela tem que ser ansiosamente esperada por quem assiste – em verdade, frente à possibilidade de satisfação ou mesmo de surpresa, é tal expectativa que deve manter o espectador a postos. Ademais, junto à forjadura da espera pela resolução, há a manutenção do movimento, seja interno à cena ou com relação à trama, no sentido de manter ainda mais fortemente o interesse de quem assiste e não lhe dar a sensação de que a narrativa permanece estática – sente o espectador, então, que a resposta às suas questões se faz cada vez mais próxima.

Todavia, a exemplo da própria resolução, o movimento tem que ter sua imprevisibilidade: seu ritmo não pode ser unívoco nem regular, mas deve ter um caráter diferido. Empresta, assim, uma aleatoriedade aparente que espelha a da vida, fazendo com que a narrativa enquanto tal se invisibilize e passe a impressão, tanto na ausência de padrão identificável quanto nos imperceptíveis cortes, de que se trata não de uma representação mimética, mas de um legítimo fragmento da vida que se oferece ao espectador. Porém, a despeito da vida não costumar ser clara nem repetida ao observador, a obra do entretenimento não pode prescindir da clareza e da reiteração, destinadas a fazer o espectador entender o que se passa em cena, ainda que esteja, como sói acontecer, distraído.

Neste sentido, os personagens principais também devem ser inteligíveis ao espectador – isto é, têm que ser claros em seus intentos e motivações e, se eventualmente tiverem obscuridades, deve estar patente que elas se devem a um imperativo de expectativa da trama, que será resolvido no momento devido. Além disso, especificamente quanto ao protagonista, deve ser virtuoso, de maneira a despertar a simpatia de quem assiste, e agir orientado pela própria vontade, que não deve ser uma mera veleidade, mas uma aspiração impelida por um motivo suficientemente robusto. Sendo assim, a ação se torna inevitável, o que faz com que o

conflito que ela enceta se insinue ainda mais intenso e a transformação que deste advém se dê de modo mais traumático e marcante, conquistando o espectador não apenas no nível conceitual de entendimento da trama, mas também pelas vísceras.

A propósito, outros elementos da narrativa do entretenimento apelam para aspectos não racionais: o acompanhamento musical é útil para induzir e/ou potencializar estados emocionais, assim como a configuração visual do espetáculo, seja em matéria de efeitos ou mesmo de fausto, serve para causar vertigem e admiração no espectador. E, em se tratando de estímulo de sentidos, não se pode esquecer a centralidade da sensualidade, manifesta na profusão de temáticas amorosas, com diversas configurações, e no apelo sexual, amiúde mais sugerido que explícito, dadas as restrições morais e legais impostas ao entretenimento.

A forma do entretenimento dramático se traduz, pois, num conjunto de preceitos que podem se apresentar como uma fórmula, mas capaz de suportar a variação, em detrimento da previsibilidade e da monotonia, dentro de determinados limites convencionais e morais consolidados pela prática e pela organização industrial que a envolve. Em outras palavras, esta forma, ainda que manifesta de uma maneira definida, demonstra capacidade de adaptação aos imperativos de seu público, seja em gosto ou comportamento, e às mudanças tecnológicas que venham a se impor, como o advento de novos aparatos e suportes.

3.3 Função

Associados contexto e forma, salta à vista uma característica: a abrangência, uma vez que a configuração dramática se subordina ao gosto do público, tornado numeroso e heterogêneo devido à urbanização e ao caráter comercial adquirido pelo espetáculo. No entanto, antes que seja adequado falar da função associada a tal abrangência, deve-se notar que ela se manifesta de maneiras diversas em Hollywood e no Século de Ouro – neste, por meio da representação imediata e presencial realizada sobre o palco, ao passo que, naquele, através da reprodutibilidade técnica possibilitada pelo suporte fílmico.

De fato, os achados expostos neste trabalho apresentam problemas para diferentes discursos teóricos que tangenciam o tema. Por exemplo, para Noël Carroll, filiado à filosofia analítica, há uma distinção entre arte popular, calcada na diversão pública em abstrato, e arte de massa, caracterizada por possibilidades tecnológicas relativas à sua reprodutibilidade. Nesta classificação, à primeira vista, não há dúvida de que o teatro aurisecular se filiaria à primeira, enquanto o cinema hollywoodiano seria um expoente da segunda. Contudo, quando

Carroll expõe que os elementos constituintes da arte de massa são a urbanização, o capitalismo, a industrialização e a utilização de tecnologias para atingir um amplo público independentemente de classe social, a separação se torna algo pantanosa. Afinal, não seria o teatro aurisecular, bem como outras práticas dramatúrgicas que lhe foram contemporâneas, uma arte devida à urbanização e viabilizada por primitivas práticas capitalistas e industriais, entre as quais se inserem tecnologias (como a impressão de peças e a operação de aparatos cênicos), com o objetivo de alcançar a massa indistintamente? Cômico do desafio posto justamente pelas práticas artísticas da primeira modernidade, o autor se exime de definir o momento no qual a arte popular se transforma em arte de massa, mas aponta que a época do surgimento da prensa pode fornecer respostas (CARROLL, 1998: 186-188) – portanto, sem excluir, a rigor, o período do Século de Ouro da era da arte de massa.

Semelhante é o caso de Niklas Luhmann, figura máxima da presente teoria dos sistemas, que sustenta que os meios de massa são aqueles que se apoiam na reprodutibilidade técnica (LUHMANN, 1996: 10), sendo o entretenimento um de seus programas específicos. Deixa, pois, o teatro aurisecular excluído tanto da definição de arte de massa quanto da de entretenimento, ao menos a princípio. Não obstante, como Carroll, Luhmann reconhece a relevância da primeira modernidade para a matéria, em termos dramatúrgicos, e admite que o entretenimento tem suas origens em elementos estabelecidos no teatro do Renascimento tardio (*Ibid.*: 102-103; 201).

Alheios ao aspecto técnico como critério de análise primaz, os famigerados expoentes da teoria crítica Theodor Adorno e Max Horkheimer postulam que a indústria cultural, conceito que criaram para analisar a produção cultural do século XX, surgiu a partir do liberalismo, construção teórica que encontra seu auge nos séculos XVIII e XIX (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 159). Notadamente, se assim é, inclui-se Hollywood na indústria cultural, mas se exclui o teatro aurisecular, mais antigo. Porém, quando detalham seu raciocínio, mostram que a associação ao liberalismo se deve ao caráter comercial que a cultura apresenta em seu tempo:

Amusement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben. Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht. Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amusement seiner aufdringlichen Naivitäten entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben.¹⁹² (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 164)

¹⁹² Trad. de Guido Antonio de Almeida: “O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da

Ora, se o conceito de indústria cultural associa o já largamente conhecido *Amusement* (entretenimento ou diversão) à supostamente nova incorporação da cultura ao mercado, isto é, à transformação de sua produção em mercadorias transacionadas no contexto de um mercado consumidor, não seria também o teatro aurisecular, dado seu caráter comercial, uma indústria cultural?

Para que se possa verificar como o teatro comercial do Século de Ouro Espanhol se mistura em aspectos essenciais ao cinema e outras expressões artísticas surgidas a partir do século XX, basta ver como se lhe fazem pertinentes observações feitas por teóricos abstratamente interessados em fenômenos comunicativos e artísticos da contemporaneidade. O próprio Noël Carroll, falando sobre a arte de massa, diz que seu principal intento é estimular “*mass engagement*” (CARROLL, 1998: 206), algo potencializado pela utilização de emoção como forma de atrair e manter a atenção do espectador à narrativa que expõe (*Ibid.*: 269). É certo que o autor se refere especificamente ao cinema ao tecer estes comentários, mas bem poderia estar se referindo a formas dramáticas mais distantes no tempo, como o teatro renascentista.

Em verdade, mesmo os grandes problemas da recente cultura de massa apontados pelos teóricos são compartilhados, com poucas adaptações, pelo teatro aurisecular. Examinando a organização industrial do cinema, Dwight Macdonald critica o fato de que a produção resultante, mais do que não ser um trabalho artesanal e genuíno de seus criadores, notabiliza-se pela proliferação, mercantilização e exacerbada padronização, com efeitos deletérios sobre a massa a que se destina (MACDONALD, 1953). Neste sentido, Adorno e Horkheimer denunciam a padronização e a produção em série como cego atendimento das necessidades econômicas da indústria cultural, sem preocupação com a evolução da técnica artística (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 147-148). Ainda assim, para eles, é na técnica que o espectador se concentra (*Ibid.*: 165), possivelmente porque marcada pela repetição, o que a faz se tornar não um veículo padronizador da sociedade, mas um mero guia familiar em meio às diferentes narrativas.

Não por acaso, Walter Benjamin, mais otimista com relação às novas configurações culturais da primeira metade do século XX, aduz que o discurso da arte tecnicamente reproduzível, por se dirigir a um público caracterizado pela distração (*Zerstreuung*), deve se dedicar a criar nele um costume, uma espécie de recepção tátil capaz de servir como

arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias.” (in: ADORNO; HORKHEIMER, 2014)

facilitadora ou catalisadora da fruição (BENJAMIN, 2003: 40-41). Entretanto, para não enfasiar o espectador, a padronização que se expressa em repetição e estabelecimento de costume de fruição deve ser capaz de dar espaço à novidade, ainda que represada pela reafirmação de estereótipos (LUHMANN, 1996: 106). Isto é, se não há repetição de convenções ou forjadura de novo interesse, a audiência abandona o espetáculo, seja por falta de familiaridade ou fastio, de modo que a configuração do entretenimento recriminada por MacDonald, Adorno e Horkheimer não se direciona primordialmente, como pensam estes, à padronização manipuladora do público, mas à facilitação de seu entendimento e ao agrado de seu gosto, indubitavelmente para atender a interesses econômicos, o que se põe como válido tanto em Hollywood como no Século de Ouro.

Analogamente se encaminha outro abrangente problema da indústria cultural apontado pela teoria crítica. Com idêntico ânimo, sustentam Adorno e Horkheimer que a causalidade imediata das narrativas, advinda da estrita linearidade, serve para impedir o espectador de tomar consciência das forças estruturais que subjazem ao que corre em frente a seus olhos: *“Entwicklungen sollen möglichst aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen, ja nicht aus der Idee des Ganzen”*¹⁹³ (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 167). Mais do que isso, ainda sobre a cativação do público, tendo em vista o quase ubíquo apelo sexual das narrativas, alegam que a manipuladora indústria cultural é, a um só tempo, pornográfica e pudica (*Ibid.*: 170) – o que, embora estimule o espectador, impinge-lhe o hábito da renúncia, uma vez que o sexo é sugerido, mas sempre condenado, nunca realizado.

Porém, não se pode perder de vista que a renúncia sexual, assim como o apreço pelo erotismo, não são valores impostos de cima para baixo, dos produtores de cultura para seu público, mas elementos já conhecidos por este – efetivamente, Noël Carroll nota que a arte de massa necessariamente trabalha com valores já presentes na sociedade (CARROLL, 1998: 319). De forma similar, a narrativa causal e linear, orientada ao futuro, não pretende desativar o juízo do espectador, mas apenas aumentar consideravelmente a probabilidade de fazê-lo compreender – e assim se interessar – a trama, conhecendo o passado narrativo para ter elementos de se preocupar com o que deve ocorrer depois:

Die Perspektive ist zukunftsorientiert, daher spannend. Zugleich muß aber für eine ausreichende Vergangenheit gesorgt werden, die am Ende verständlich macht, daß und wie die Ungewißheit durch bereits eingeführte, aber in ihrer Funktion nicht

¹⁹³ Trad. livre: “Os desenvolvimentos devem, sempre que possível, surgir de situações imediatamente anteriores, não da ideia de conjunto [ou totalidade].”

durchschaute Informationen aufgelöst wird. Man muß auf etwas zurückkommen können, um den Kreis zu schließen.¹⁹⁴ (LUHMANN, 1996: 105)

Revela-se, uma vez mais, que o imperativo de público precede a vontade ou viés dos produtores ou de seus padrinhos. Não obstante, a cativação da audiência pode, em última análise, servir também à sua manipulação social e política, configurando, pela solerte defesa do *status quo*, um dirigismo. Tal é, a propósito, uma preocupação que, ao longo da história, vai muito além da teoria crítica: Antonio Gramsci, mais próximo à teoria política, já se preocupava, antes mesmo dos alemães, com o papel dos intelectuais oficiais de defender, em sua obra, a hegemonia social dos poderosos:

Gli intellettuali hanno una funzione nell'«egemonia» che il gruppo dominante esercita in tutta la società e nel «dominio» su di essa che si incarna nello Stato e questa funzione è precisamente «organizzativa» o connettiva: gli intellettuali hanno la funzione di organizzare l'egemonia sociale di un gruppo e il suo dominio statale, cioè il consenso dato dal prestigio della funzione nel mondo produttivo e l'apparato di coercizione per quei gruppi che non «consentono» né attivamente né passivamente o per quei momenti di crisi di comando e di direzione in cui il consenso spontaneo subisce una crisi.¹⁹⁵ (GRAMSCI, 1975: 476)

Mais recentemente, Terry Eagleton, filiado aos estudos culturais, apontou que qualquer obra necessariamente guarda alguma relação com o poder estabelecido, seja para afirmá-lo ou transformá-lo:

Discourses, sign-systems and signifying practices of all kinds, from film and television to fiction and the languages of natural science, produce effects, shape forms of consciousness and unconsciousness, which are closely related to the maintenance or transformation of our existing systems of power. [...] Indeed “ideology” can be taken to indicate no more than this connection – the link or nexus between discourses and power.¹⁹⁶ (EAGLETON, 2005: 183)

¹⁹⁴ Trad livre: “A perspectiva é orientada ao futuro, logo cativante. Ao mesmo tempo, porém, deve-se tomar cuidado com [o estabelecimento de] um passado que seja suficiente para tornar o final compreensível e mostrar como as incertezas são resolvidas com informações que haviam sido inseridas, mas cuja função não era clara. Deve ser possível [para o espectador] retornar a um ponto para fechar o círculo [da narrativa].”

¹⁹⁵ Trad. livre: “Os intelectuais têm uma função na ‘hegemonia’ que o grupo dominante exercita em toda a sociedade e no ‘domínio’ sobre esta que se materializa no Estado, e esta função é precisamente ‘organizativa’ ou conectiva: os intelectuais têm a função de organizar a hegemonia social de um grupo e de seu domínio estatal, isto é, o consenso advindo do prestígio da função no mundo produtivo e o aparato de coerção para aqueles grupos que não ‘consentem’ nem ativa nem passivamente ou para aqueles momentos de crise de comando e de direção nos quais o consenso espontâneo sofre uma crise.”

¹⁹⁶ Trad. livre: “Discursos, sistemas de signos e práticas significantes de todo tipo, desde o cinema ou a televisão até as linguagens da ciência natural, produzem efeitos, delineam formas de consciência e inconsciência, que são estreitamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder. [...] De fato, ‘ideologia’ pode ser usada para indicar justamente isso – a conexão ou nexo entre os discursos e o poder.”

Influenciados por estas abordagens, analistas do Século de Ouro Espanhol e de Hollywood identificaram um dirigismo de aspecto conservador em seu objeto de estudo. Quanto ao primeiro período, José María Díez Borque defende que o teatro, com caráter didático, trabalha para afirmar a ordem monárquica e tudo que lhe toca socialmente (DÍEZ BORQUE, 1988: 94 ss), ao passo que Jose Antonio Maravall defende algo semelhante, mas a partir da perspectiva do Barroco, tendo em mente o palco comercial:

Assim, pois, o Barroco pretende dirigir os homens, agrupados massivamente, atuando sobre sua vontade, movendo-a com recursos psicológicos, manejados conforme uma técnica de captação que, enquanto tal, apresenta efetivamente características massivas. (MARAVALL, 2009: 150)

Nos estudos de cinema, há aqueles que se concentram especificamente no poder de propaganda estatal, consistente na indução de mentalidades favoráveis aos Estados Unidos, desempenhado pelo meio durante e a partir da Segunda Guerra Mundial (MCLAUGHLIN; PARRY, 2006: 299), assim como há outros que buscam uma interpretação de maior alcance, como David Bordwell, que identifica a semente da proteção ao *status quo* justamente no período que abrange a Era de Ouro de Hollywood:

Any account of the classical Hollywood film as an ideological product, a representational commodity, must recognize the specific formal operations through which classical principles reinforce dominant ideological positions.[...] Narrative resolution can work to transcend the social conflict represented in the film, often by displacing it onto the individual (the hero torn between duty and personal urges), the couple (the romance-plot taking precedence over the pretext action), the family, or the communal good.¹⁹⁷ (BORDWELL in: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005: 85)

De todo modo, como adiantado por Eagleton, os discursos artísticos também são capazes de estimular a transformação das estruturas de poder. Para entender isso, deve-se ter em mente que a manipulação não constitui a função do entretenimento, mas sua performance – isto é, apenas uma maneira com que pode operar. Mais ampla, a função se relaciona diretamente com uma característica essencial do entretenimento: a verossimilhança, especialmente quando retrata o mundo cotidiano. Mesmo Adorno e Horkheimer reconhecem a importância da representação convincente do que circunda o espetáculo:

¹⁹⁷ Trad. livre: “Qualquer estudo do cinema clássico de Hollywood como um produto ideológico, uma commodity representativa, deve reconhecer as operações formais específicas através das quais os princípios clássicos reforçam as posições ideológicas dominantes. [...] A resolução da narrativa pode servir para resolver o conflito social representado no filme, frequentemente transferindo isso ao âmbito do indivíduo (como o herói posto entre o dever e desejos pessoais), do casal (a trama de romance que ofusca a ação original), da família ou do bem comum.”

Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.¹⁹⁸ (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 153)

No entanto, os autores da teoria crítica não prescindem de associar o dirigismo à representação do mundo. Mais do que arguir que o retrato de um mundo movimentado serve apenas para criar a ilusão de movimento e transformação na vida social (*Ibid.*: 163), sustentam que ela incentiva pseudoindividualidades (*Ibid.*: 188-189) – ou seja, estereótipos convenientes à manutenção do *status quo* – que são posteriormente reproduzidas pelos espectadores em suas próprias vidas:

Die Art, in der ein junges Mädchen das obligatorische Date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telefon und in der vertrautesten Situation, die Wahl der Worte im Gespräch, ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsgerechten Apparat zu machen, der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht. Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, daß die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbesteht: *personality* bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwangshafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.¹⁹⁹ (ADORNO; HORKHEIMER, 2000: 203-204)

Contudo, para que as narrativas sejam devidamente recebidas pelo público, sucede que aquilo que elas descrevem não pode ser uma invenção ou criação ao bel-prazer e conveniência dos produtores ou de seus padrinhos. Ao contrário, deve ser algo previamente verificado e

¹⁹⁸ Trad. Guido Antonio de Almeida: “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme.” (in: ADORNO; HORKHEIMER, 2014).

¹⁹⁹ Trad. Guido Antonio de Almeida: “A maneira pela qual uma jovem aceita e se desincumbe do *date* obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, ao modelo apresentado pela indústria cultural. As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem.” (in: ADORNO; HORKHEIMER, 2014)

reconhecido na vida social, como sustenta Luhmann ao defender que o entretenimento não cria mundos a partir do zero (LUHMANN, 1996: 99). Consequentemente, ao representar sequências narrativas cujas regras se confundem com as do cotidiano, o entretenimento exige que o espectador saiba distinguir o que é mundo real e o que é mundo fictício ou diegético.

Ainda que este discernimento possa parecer banal ao espectador contemporâneo, deve-se ter em mente que nem sempre foi assim ao longo da história: na verdade, para Luhmann, tal habilidade surge apenas no contexto do teatro do Renascimento, que, diferente do medieval, buscava construir unidades narrativas populares fechadas em si, sem se confundir com a ação do mundo real e cotidiano, ainda que inequivocamente se referindo a aspectos dele (*Ibid.*: 102-103). Não à toa, ao analisar o fenômeno do Barroco teatral, Helmut Hatzfeld identifica na mundanidade, retrato ficcional porém convincente do cotidiano e de temáticas não elevadas (isto é, próximas ao homem comum), um de seus elementos mais importantes e inovadores (HATZFELD, 2002: 76) – como visto, tanto o cinema hollywoodiano quanto o teatro aurisecular se baseiam neste tipo pedestal de verossimilhança e, uma vez que ele teve nascimento justamente nos tempos do segundo, já se pode entrever uma relação de ascendência entre ambas as formas dramáticas.

Frente ao retrato de aspectos do mundo, o espectador, quer da Espanha renascentista quer dos Estados Unidos do século XX, deve tomar um partido, ou seja, realizar juízo sobre o modo que aquilo se relaciona e pode se por como útil à sua própria vida (LUHMANN, 1996: 112). Entretanto, a reação do espectador às narrativas, ao contrário do que parecem assumir alguns leitores de Adorno e Horkheimer, não se alinha necessariamente às intenções de seus produtores:

Was sich dabei im individuellen Zuschauer abspielt, welche nicht-linearen Kausalitäten, dissipativen Strukturentwicklungen, negativen oder positiven feedbacks usw. durch solche Zufallsbeobachtungen ausgelöst werden, ist schlechterdings nicht vorhersehbar und auch durch Programmwahlen in den Massenmedien nicht zu steuern. Psychologische Effekte sind viel zu komplex und viel zu eigendeterminiert und viel zu verschieden, als daß sie in die massenmedial vermittelte Kommunikation einbezogen werden könnten.²⁰⁰ (LUHMANN, 1996: 113)

Consentânea com a complexidade – e não univocidade – do fenômeno da recepção identificada por Luhmann é aquela que começou a tomar corpo nos anos 1970, dentro dos

²⁰⁰ Trad. livre: “O que sucede no espectador individual – como causalidades não-lineares, desenvolvimentos estruturais dissipativos, reações positivas ou negativas etc que aparecem na observação casuística – é absolutamente imprevisível e impossível de ser controlado por escolhas de programa dos meios de massa. Efeitos psicológicos são demasiadamente complexos e difíceis de determinar e distinguir para que possam ser incluídos na comunicação dos meios de massa.”

contextos dos estudos culturais, por meio de Stuart Hall, que, apontando diversos modos de compreensão do discurso televisivo (porém com validade para a teoria geral da recepção), defendeu que os espectadores não são passivos e que mesmo as mensagens eventualmente estabelecidas na narrativa pelos seus autores não se fazem necessariamente inteligíveis ou aceitáveis para o público (HALL, 1973). Dito de outra forma, os integrantes da audiência não engolem qualquer coisa que lhes seja posta através do entretenimento, mas julgam, cada um à sua maneira peculiar, o que fazem com a informação que lhes é transmitida, o que fatalmente mina a tese do dirigismo monolítico e onipotente.

Se cada um individualmente avalia o conteúdo das narrativas, seja do teatro comercial ou do cinema, e decide de que maneira deve incorporá-lo ou relacioná-lo à sua vida, tem-se que o entretenimento subsidia, sem viciar, o processo de estabelecimento de identidades no mundo fictício ou mesmo real, de forma coerente com o fenômeno da identificação relatado no capítulo anterior:

Unterhaltung ermöglicht eine Selbstverortung in der dargestellten Welt. [...] Das, was als Unterhaltung angeboten wird, legt niemanden fest; aber es gibt genügend Anhaltspunkte (die man weder in den Nachrichten noch in der Werbung finden würde) für Arbeit an der eigenen „Identität“.²⁰¹ (LUHMANN, 1996: 115)

Ao se observar tal intercâmbio que se faz presente entre representação e vida real, ou obra e espectador, finalmente se torna possível tanger a função dos meios de massa e assim do entretenimento, para Luhmann: criar uma memória coletiva a respeito da vida social, estabelecendo que situações e condutas são socialmente aceitáveis (LUHMANN, 1996: 120). Logo, o retrato verossímil de situações e personagens mundanos no cinema ou no teatro da primeira modernidade, no qual se inicia esta prática (*Ibid.*: 132-133), apresenta ao espectador, a partir de influências da própria vida social²⁰², aspectos que guiarão seu entendimento e comportamento na sociedade.

Como a sociedade não experimenta mudanças de maneira volátil e uma das características do entretenimento é sua orientação a um público deveras numeroso e diversificado, estabelecem-se lugares-comuns sobre os quais trabalha o sistema dos meios de massa, de que são exemplos os padrões narrativos (isto é, fórmulas) e os personagens-tipo, de

²⁰¹ Trad. livre: “O entretenimento possibilita uma autolocalização no mundo representado. [...] O que é oferecido como entretenimento não determina ninguém; mas há suficientes pontos indicativos (que não se podem encontrar nos noticiários nem na publicidade) para o trabalho [do espectador] em sua própria ‘identidade’.”

²⁰² Para Luhmann, tendo em vista sua teoria dos sistemas, as influências exercidas sobre o sistema dos meios de massa consiste em irritações e acoplamentos estruturais de outros sistemas sociais, como é o caso dos temas das narrativas, que são assimilados do ambiente social e subordinados à lógica autopoiética e operativamente fechada do referido sistema (LUHMANN, 1996: 29; 174).

jaz simplificado (*Ibid.*: 134). Estabelecido um esquema familiar cujo conhecimento é compartilhado por significativa parte da sociedade, aceleram-se as comunicações (*Ibid.*: 178-179), o que enseja o advento de uma coesão social, como a empreendida por Hollywood e pelos *corrales* quanto à forjadura das identidades nacionais de Estados Unidos e Espanha, respectivamente.

No entanto, mais do que se dirigir a espectadores que não são passivos e detém distintas capacidades de juízo, o entretenimento não é monolítico. Ao contrário, frequentemente trabalha com a subversão ou paródia de seus próprios lugares-comuns, como é o caso das comédias satíricas, fazendo com que suas descrições de comportamentos sociais se tornem, em conjunto, muito menos unívocas:

[D]ie Massenmedien scheinen in allen Programmbereichen nicht auf die Erzeugung einer konsensuellen Realitätskonstruktion abzielen - oder wenn dies, dann ohne Erfolg. Ihre Welt enthält und reproduziert Meinungsverschiedenheiten in Hülle und Fülle. Dies geschieht nicht nur, wenn über Konflikte berichtet wird, wenn sich ein Manipulationsverdacht auf drängt oder wenn rein private Realitätssichten „life“ vorgeführt werden. Durchgehend arbeiten die Massenmedien immer auch an ihrer eigenen Diskreditierung.²⁰³ (LUHMANN, 1996: 126)

Percebe-se, assim, que o estabelecimento de estruturas narrativas familiares acelera a comunicação, mas não vicia a ação ou interpretação do público (*Ibid.*: 198), seja por autonomia interpretativa deste ou ainda pelo caráter autoduvidoso dos meios de massa. Com efeito, é justamente destes dois aspectos que emerge a capacidade do entretenimento de promover o questionamento, a disrupção, a semente da transformação social: posto que nem os espectadores nem o copioso volume de produção podem ser integralmente controlados por entidades ou pessoas com interesses ocultos, há cabimento de interpretação ou discurso que não se filie às hegemonias vigentes, podendo inclusive desafiá-las.

No teatro dos *corrales*, o desafio à hegemonia se manifestou não apenas pela metateatralidade que trazia os conflitos da vida social e política ao palco sobre o palco (THACKER, 2002) e pelo retrato irônico do rei ausente (MCKENDRICK, 2002), como se mencionou na seção 2.35, mas também nas sutis relações sociais entre os personagens, como sintetiza Catherine Connor ao falar sobre o retrato de mulheres com comportamentos diferentes daqueles mais comuns à época:

²⁰³ Trad. livre: “Os meios de massa não parecem objetivar uma construção de realidade consensual em todos os seus programas - ou, se o objetivam, não têm sucesso. Seu mundo contém e reproduz diferenças de opinião [ou discordâncias] em abundância. Isso não acontece apenas quando um conflito é relatado, uma suspeita de manipulação se impõe ou uma perspectiva puramente realista da “vida” privada é exibida. Sempre os meios de massa trabalham continuamente também para seu próprio descrédito.”

For early modern Spanish women, as well as their predecessors in traditional cultures of Europe, carnival and numerous other carnivalesque manifestations, such as theater, were socio-culturally institutionalized mechanisms of subversion and inversion. [...] In effect, the socially destabilizing actions of women on stage problematized socio-cultural inequalities and conflicts normally enforced off-stage. To say that such conflicts are merely art, merely theatrical genre, or merely convention, is to overlook the particularly socially located and participatory role that the highly polysemic structures and conditions of early modern corral performances offered early modern spectators. To say that such conflicts are merely the structures of the comic genre is to deny comedy's essential ambiguity, its paradoxical ability to explore the most intense subversions of the very society that constructs it and to then undo, in an order-restoring conclusion its own deconstruction of the dominant system, as if to say, 'Just kidding'. [...] If all spectators believed that subversion was a waste because social controls were always restored by a marriage pact ending that subversion, it would be pointless to stage and to celebrate social subversion throughout the three-act plot of the comedia.²⁰⁴ (CONNOR, 2000: 27)

À luz desta vocação para a subversão, Veronika Ryjik, analisando o autor mais influente do Século de Ouro, reconhece que o que sua obra tem de dirigismo não anula sua capacidade disruptiva: *“el análisis del proceso de la invención de España y de los españoles por Lope de Vega, revela a un dramaturgo multidimensional, que se puede mostrar simultáneamente como defensor de la ideología dominante y como desestabilizador de esta misma ideología.”* (RYJIK, 2011: 25). Palavras que, a exemplo daquelas de Connor, poderiam ser transpostas, com alguma alteração mais ou menos superficial, para a análise do cinema hollywoodiano – efetivamente, é o que fazem autores como John Bodnar e John Howard Lawson, que, embora reconheçam o dirigismo dos filmes durante a Segunda Guerra, não hesitam em apontar que, paralelamente aos abundantes personagens conformes à pátria estadunidense e à sociedade de seu tempo, há também os marginalizados e discriminados (BODNAR, 2003), entre os quais se inserem os negros e mulheres, que não deixaram de ser retratados, no contexto de sua problemática inserção na sociedade estadunidense de então, por um par de filmes que não se esqueciam de seu propósito de divertir (LAWSON, 2014: 378

²⁰⁴ Trad. livre: Para as mulheres da Espanha da primeira modernidade, a exemplo de práticas precedentes nas culturas tradicionais da Europa, o carnaval e outras manifestações carnavalescas, como o teatro, eram mecanismos socioculturais institucionalizados de subversão e inversão. [...] De fato, as ações socialmente desestabilizadoras das mulheres no palco problematizavam desigualdades socioculturais e conflitos normalmente presentes além do palco. Dizer que estes conflitos são meramente arte, ou teatro, ou convenção, é perder de vista o papel social e participativo que as altamente polissêmicas estruturas e condições das performances dos corrales oferecia a seus espectadores. Dizer que estes conflitos são meramente estruturas do gênero cômico é negar a ambiguidade essencial da comédia, sua paradoxal capacidade de explorar as mais intensas subversões da própria sociedade que a constrói e logo em seguida desfaz sua desconstrução do sistema dominante, numa conclusão restauradora da ordem, como se dissesse ‘brincadeirinha’. [...] Se todos os espectadores acreditassem que a subversão era inútil porque os controles sociais eram sempre restabelecidos por um casamento dando fim àquela subversão, seria despropositado representar e celebrar a subversão social ao longo de toda a estrutura de três atos da comedia [nueva].

ss). Neste sentido, Lary May afirma que o incipiente cinema sonoro, na década de 1930, teve papel central no desenho de uma nova e mais democrática república, do ponto de vista social:

At a time when established institutions continued to exclude racial minorities and women, a new mass culture arose that evoked dreams of a more inclusive and modern culture. [...] On the screen, films evoked the vision of a modernized republic, rooted in citizen action, pluralism, and dreams of contemporary morals and abundance. While the process of cultural and social reform had only begun, there was no doubt that feature films now brought to the fore composite heroes and heroines who combined instinctual vitality with the art of interpenetrating opposites.²⁰⁵ (MAY, 2002: 99)

Por isso, o entretenimento, seja o teatro do Século de Ouro ou o cinema hollywoodiano, não consiste num conjunto de operações univocamente manipuladas por alguém com interesses ocultos, mas num fenômeno que se deve à diferenciação funcional dos sistemas sociais, em termos coerentes com a teoria sistêmica de Luhmann: a urbanização conjugada às práticas capitalistas primitivas destaca, dos teatros religioso e erudito dominantes até então, o teatro comercial, que tem a função de representar a sociedade, atual ou potencial, sem deixar de diverti-la. Posteriormente, quando do aperfeiçoamento da técnica fílmica no fim do século XIX e início do XX, diferenciou-se, com a mesma função, o cinema narrativo, que já era grande tributário dos preceitos do teatro comercial que o precedeu (NANNICELLI, 2013: 106), mas não tardaria a se tornar falado e, assim, ainda mais próximo de seu ascendente. Não por acaso, o cinema nunca prescindiu da mundanidade que, para Jean Christophe Agnew, marcou a primeira onda de teatros comerciais modernos, no Renascimento tardio: por um lado, descreve o mundo com tudo aquilo que ele tem de dominância das trocas comerciais – “*Renaissance dramatic form thus figured, when it did not actually prefigure, the emerging relations of a market society*”²⁰⁶ (AGNEW, 1988: 111) –, ao passo que, ao mesmo tempo, subverte-o pela teatralidade, uma vez que apresenta a vida social do cotidiano como uma mera convenção, flagrantemente arbitrária.²⁰⁷

²⁰⁵ Trad. livre: “Num tempo em que as instituições estabelecidas excluíam minorias raciais e mulheres, uma nova cultura de massa apareceu e alimentou o sonho de uma cultura mais moderna e inclusiva. [...] Na tela, filmes representavam uma visão de uma república modernizada, baseada em cidadania, pluralismo e sonhos de moralidade contemporânea e abundância. Enquanto o processo da reforma social e cultural havia apenas começado, não havia dúvidas de que os filmes então davam visibilidade a representativos heróis e heroínas que combinavam vitalidade com a arte de juntar opostos.”

²⁰⁶ Trad. livre: “portanto, as formas dramáticas do Renascimento representavam, quando não prefiguravam, as relações emergentes de uma sociedade de mercado.”

²⁰⁷ “True, audiences did expect to see their social and temperamental quirks as credibly typified on the stage as they were in the character books, but to watch such types enacted within the context of a plot, with all that word’s connotations of intrigue and scheming, was to confront the possibility that the self was a contingent, arbitrary, and instrumental affair, not a natural or supernatural calling.” (AGNEW, 1988: 113)

Curiosamente, numa revisão do que escrevera em sua *Dialektik der Aufklärung*, Theodor Adorno se aproxima deste entendimento, sustentando que o cinema, com sua capacidade de influenciar a sociedade que o aprecia, revela-se uma faca de dois gumes, na medida em que pode manipular os espectadores com o objetivo de preservar o *status quo* ao mesmo tempo que em que é capaz de estimulá-los à transformação:

Sieht man heute allerorten, in Deutschland, in Prag, in der konservativen Schweiz, im katholischen Rom Jungen und Mädchen eng umschlungen über die Straße gehen und ungeniert sich küssen, so haben sie das, und wahrscheinlich mehr, aus den Filmen gelernt, welche die Pariser Libertinage als Folklore verhökern. Will sie die Massen ergreifen, so gerät selbst die Ideologie der Kulturindustrie in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft, auf die sie es abgesehen hat. Sie enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge.²⁰⁸ (ADORNO, 1966)

Efetivamente, considerando o exposto até o momento, não há dúvida de que o cinema tem o antídoto de seu veneno, para utilizar a expressão de Adorno. E não parece exagero afirmar que o teatro comercial dos *corrales* também o tinha, o que sugere que esta configuração, bem como todas as outras aqui apresentadas, não é rigorosamente peculiar a uma forma dramática ou outra, mas a algo que as une sobre um mesmo eixo: o entretenimento.²⁰⁹

²⁰⁸ Trad. livre: “Hoje se veem em todos os lugares, na Alemanha, em Praga, na conservadora Suíça, na Roma católica, garotos e garotas estreitamente abraçados se beijando na rua sem qualquer inibição, o que aprenderam, certamente com outras coisas, a partir de filmes que vendem a libertinagem parisiense como folclore. Ao buscar cativar as massas, a ideologia da indústria cultural se torna tão contraditória quanto a sociedade que ela tenta influenciar. Ela carrega o antídoto de sua própria mentira.”

²⁰⁹ Curiosamente, Jeffrey Knapp, em obra publicada há pouco, chega a semelhante conclusão ao aproximar o teatro de Shakespeare ao cinema: “What substantive connection could there possibly be between two media so technologically different and historically distant from one another as sixteenth-century theater and twentieth-century cinema? But the connection turns out to be a surprisingly strong one, and it is consequential for more than our understanding of the theater and the cinema, because Renaissance plays and Hollywood movies share an identity that our current theories of modernity and mass culture do not allow them to share. At every level of artistic content, in plot, characterization, and theme, both the drama and the film were designed to meet the same formidable demand: they were both intended to please a mass audience.” (KNAPP, 2017: 1)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise comparativa entre o teatro do Século de Ouro Espanhol e o cinema da Era de Ouro de Hollywood, percebe-se que há muito de comum entre duas formas dramáticas calcadas no entretenimento. Dependem, contextualmente, de uma cultura humanista – isto é, receptiva ao homem comum, à individualização e à instrumentalização do conhecimento – disseminada em ambiente urbano cujas relações econômicas refletem práticas capitalistas, como o crédito e a organização industrial, sobretudo naquilo que esta tem de padronizador, sem prejuízo do sentimento veleidoso de novidade – em outras palavras, há o estabelecimento de um padrão com sutil diferenciação. Na forma, expressam-se, de maneira mais decisiva, na primazia da unidade de ação, no retrato verossímil de situações e emoções amplamente conhecidas do mundo real, no protagonista virtuoso que enceta conflito em sua busca por um objetivo, nas misturas social e de tons e na clareza. Por fim, quanto à função desempenhada, a verossimilhança rente ao chão do cotidiano enseja uma mundanidade, útil para o entendimento, por parte dos espectadores, das condutas e identidades sociais cabíveis a seu redor e mesmo da ordem sociopolítica em que se inserem, passível de ser abordada a partir da perspectiva da afirmação e da subversão, inclusive concomitantemente.

Tendo em vista estes achados, compreende-se que a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann é aquela que se adequa de maneira mais abrangente e satisfatória à explicação do fenômeno do entretenimento em sua vertente dramática: a partir das noções de diferenciação funcional, entende-se de que maneira o teatro comercial, à luz de uma nova sociedade capitalista e urbana, diferenciou-se dos teatros religioso e erudito, sem romper com tudo aquilo que eles pregavam; e, muito mais tarde, como o cinema de massa diferenciou-se, pela reprodutibilidade técnica, do teatro comercial sem uma ruptura completa com os preceitos deste, especialmente se se tiver em mente o momento em que o cinema passa a ser falado. Nestes dois momentos de transformação, a preceptiva *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*, de Lope de Vega, e os primeiros manuais de roteiro do cinema sonoro, respectivamente, são documentos inigualados na medida em que se apresentam como compilações de preceitos dramáticos elaboradas, no bojo dos períodos históricos, por participantes influentes no espetáculo, o que lhes garante genuinidade e validade.

Há, decerto, diferenças importantes, em forma e contexto, entre as duas formas dramáticas, como não poderia deixar de ser, dada a distância temporal que os separa – entre elas, talvez se destaque a preponderância da noção de indivíduo, que passa a ter maior projeção a partir do liberalismo, exercendo influência capital sobre os preceitos dramatúrgicos

do cinema hollywoodiano, recorrentemente privilegiadores do personagem individual em detrimento da trama.

No entanto, olhar para aquilo que permanece de uma forma dramática de diversão comercial para outra não deixa de ajudar a descobrir que há de essencial numa dramaturgia do entretenimento. Este foi, em suma, o intuito deste trabalho: criar subsídios para estabelecer um tipo ideal de produção dramatúrgica orientada ao entretenimento, a partir da abstração e filtragem dos preceitos de dois momentos marcantes da história do drama. Assim, deve-se notar que há outras formas dramáticas de entretenimento, como o teatro elizabetano ou o melodrama do século XIX, mas estas não foram aqui apreciadas. De todo modo, a não eleição destes e outros períodos no presente trabalho não exclui a possibilidade de testar seus achados, para verificar sua validade com relação à produção e ao pensamento dramatúrgicos de contextos diversos. A propósito, com idêntico intento, mas com o olhar apontado ao tempo presente, seria pertinente testá-los sobretudo com relação à contemporânea produção seriada, tão em voga nos dias correntes. Indubitavelmente, numa tal análise, alguns dos preceitos aqui tidos como comuns ao Século de Ouro e a Hollywood perderiam força, mas outros possivelmente seriam reforçados ou ressignificados, tornando mais claro o que define uma dramaturgia do entretenimento. A ver.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Filmografia

ADVENTURES of Robin Hood, The. Direção: Michael Curtiz; William Keighley. Roteiro: Norman Reilly Raine; Seton Miller. Ano de produção: 1938.

GONE with the wind. Direção: Victor Fleming. Roteiro: Margaret Mitchell; Sidney Howard. Ano de produção: 1939.

GRAND Hotel. Direção: Edmund Goulding. Roteiro: Vicki Baum; William Absalom Drake. Ano de produção: 1932.

GREAT Dictator, The. Direção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin. Ano de produção: 1940.

I'M no Angel. Direção: Wesley Rugges. Roteiro: Mae West. Ano de produção: 1933.

IT happened one night. Direção: Frank Capra. Roteiro: Robert Riskin; Samuel Hopkins Adams. Ano de produção: 1934.

LITTLE Caesar. Direção: Mervyn LeRoy. Roteiro: W.R. Burnett; Robert N. Lee; Francis Edward Faragoh. Ano de produção: 1931.

MR. Smith goes to Washington. Direção: Frank Capra. Roteiro: Sidney Buchman; Lewis R. Foster. Ano de produção: 1939.

MY man Godfrey. Direção: Gregory La Cava. Roteiro: Morrie Ryskind; Eric Hatch. Ano de produção: 1936.

NINOTCHKA. Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Charles Brackett; Billy Wilder; Walter Reisch; Melchior Lengyel. Ano de produção: 1939.

SERGEANT York. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Abem Finkel; Harry Chandler; Howard Koch; John Huston; Alvin C. York; Tom Seyhill. Ano de produção: 1941.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Dalton Trumbo; Howard Fast. Ano de produção: 1960.

STAR is born, A. Direção: William Wellman. Roteiro: Dorothy Parker; Alan Campbell; Robert Carson. Ano de produção: 1937.

5.2 Bibliografia

5.2.1 Fontes primárias

EGRI, L. *The Art of Dramatic Writing*. London: Isaac Pitman and Sons, 1950.

_____. _____. New York: Simon and Schuster, 1960.

LAWSON, J. H. *Teoria e Tecnica della Sceneggiatura*. Roma: Bianco e Nero, 1951.

_____. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Hill and Wang, 1960.

_____. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. [S.l.]: The Estate of John Howard Lawson, 2014. Disponível em: <http://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/2014/09/Lawson-Theory-and-Technique-of-Playwriting-and-Screenwriting-book.pdf>. Acesso em 3 fevereiro 2016.

MARION, F. *How to Write and Sell Film Stories*. New York: Covici Friede, 1938.

VALE, E. *The Technique of Screenplay Writing*. New York: Crown Publishers, 1944.

VEGA, L. *El arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*. Ed. Juana José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

_____. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/p000001.htm>. Acesso em 14 maio 2018.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias. Fuentes y ecos latinos*. Ed. Felipe Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

5.2.2 Peças teatrais

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El alcalde de zalamea*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-alcalde-de-zalamea--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.

_____. *La dama duende*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-dama-duende--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.

- _____. *La vida es sueño*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-vida-es-sueno--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- CASTRO, G. *Las mocedades del Cid*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-mocedades-del-cid--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- MOLINA, T. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963765699435228813/019467.pdf>. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- PLAUTUS, T. M.. *Anfitrião*. São Paulo: FAPESP / Mercado das Letras, 2013.
- RUIZ DE ALARCÓN, J. “*La verdad sospechosa*” in *Las paredes oyen / La verdad sospechosa*. Barcelona: Planeta, 1986.
- VEGA, L. *El caballero de Olmedo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-caballero-de-olmedo--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- _____. *El mejor alcalde, el rey*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mejor-alcalde-el-rey--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- _____. *El perseguido*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perseguido-comedia--0/html/>. Acesso em 20 março 2016.
- _____. *Fuenteovejuna*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fuente-ovejuna--1/html/fedc4d4e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_. Acesso em 26 fevereiro 2015.
- _____. *Lo fingido verdadero*. A cura di Maria Teresa Cattaneo. Roma: Bulzoni Editore, 1992. Disponível em: http://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0044_LoFingidoVerdadero.php. Acesso em 20 março 2016.
- _____. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/peribanez-y-el-comendador-de-ocana--0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015.

5.2.3 Fontes secundárias

- ADORNO, T. *Filmtransparente. Die Zeit*, Hamburg, num. 47, 1966.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung*. Berlin: Fischer, 2000.
- _____. *Dialética do esclarecimento*. Ed. digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
- AGNEW, J. C. *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- ANTONUCCI, F. *La segmentación métrica, estado actual de la cuestión. Teatro de Palabras*, Montreal, num. 4, 2010.
- ARELLANO, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Lo cómico y lo trágico mezclado. RILCE*, Navarra, vol. 27.1, p. 9-34, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- BALIO, T. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Simon and Schuster Macmillan, 1993.
- _____. *Selling Stars: the Economic Imperative*. In: NEALE, S. (org). *The Classical Hollywood Reader*. New York: Routledge, 2012.
- BAZIN, A. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUCHAMP, C. *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BENJAMIN, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt: Surhkamp, 2003.
- BLACK, G. D. *Who Controls What We See? Censorship and Attack on Hollywood 'Immorality'*. In: ROSS, S. J (org). *Movies and American Society*. New York: John Wiley and Sons, 2002.
- _____.; KOPPES, C. *What to Show the World*. In: STAIGER, J. (org). *The Studio System*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- _____. *Will This Picture Help to Win the War?* In: SLOCUM, J. D. (org). *Hollywood and War: The Film Reader*. New York: Routledge, 2006.
- BODNAR, J. *Blue-Collar Hollywood*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2003.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*. In: RAMOS, F. P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

- _____. *The way Hollywood tells it*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____.; THOMPSON, K.; STAIGER, J. *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. Ed. digital. London: Routledge, 2005.
- BRAUDEL, F. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*. Paris: Armand Collin, 1979.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARROLL, L. *A philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- CASTELVETRO, L. *La Poetica*. Napoli: Luigi Prieto, 1904.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1998.
- Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>. Acesso em 10 maio 2016.
- COHEN, W. *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- CONNOR, C. *Marriage and subversion in comedia endings*. In: STOLL, A. K.; SMITH, D. L. (org). *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- COUDERC, C. *Galanes y damas en la Comedia Nueva*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006.
- COYNE, M. *Hollywood goes to Washington*. London: Reaktion Books, 2008.
- DECHERNEY, P. *Hollywood and the culture elite: how the movies became American*. New York: Columbia University Press, 2005.
- DEWAR-WATSON, S. *Aristotle and tragicomedy*. In: LYNE, R.; MUKHERJI, S (Org.). *Early Modern Tragicomedy*. Cambridge: D.S. Brewer, 2007.
- DÍEZ BORQUE, J. M. *El teatro en el Siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- _____. *Lope y los gustos del vulgo*. *Teatro*, Madrid, num. 1, p. 7-32, 1992.
- _____. *Lope y sus públicos: estrategias para el éxito*. *RILCE*, Navarra, vol. 27, num. 1, p. 34-55, 2011.
- _____. *Sociología de la comedia española del Siglo XVII*. Madrid: Catedra, 1976.
- _____. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma: Olañeta, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. *El Antigua Regimen*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____.; AZNAR EZQUERRA, A. *La sociedad española en la Edad Moderna*. Madrid: Istmo, 2005.
- EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction*. London: Blackwell, 2005.
- ELLIOTT, J. H. *Imperial Spain – 1469-1716*. Ed. digital. New York: Penguin Books, 2002.

- FIELD, S. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Bantham Dell, 2005.
- GARCÍA REIDY, A. *Celebrities and the stage: theatrical stardom in early modern Spain*. Renaissance Studies, vol. 30, 2016.
- _____. *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.
- _____. *Spanish Comedias as Commodities: Possession, Circulation, and Institutional Regulation*. *Hispanic Review*, Vol. 80, No. 2, p. 199-219, 2012.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte Nuevo – De la poética especulativa a la poética experimental*. *Anuario Lope de Vega*, Barcelona, num. 4, p. 193-208, 1998.
- GRAMSCI, A. *Quaderni del Carcere I: 1-5*. Torino: Einaudi, 1975.
- GUARINI, G. *Compendio della poesia tragicomica*. In: *Il Pastor Fido*. Firenze: G. Barbèra, 1866.
- HALL, S. *Encoding and decoding in the television discourse*. Council of Europe Colloquy on "Training in the Critical Reading of televisual language", University of Leicester, Leicester, 1973.
- HATZFELD, H. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOBBSBAWM, E. *Age of Extremes – The short Twentieth Century*. London: Abacus, 1994.
- _____. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. Ed. digital. New York: The New Press, 2014.
- HORÁCIO. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Transl. by H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- HORNE, G. *The Final Victim of the Blacklist: John Howard Lawson, Dean of the Hollywood Ten*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- JOWETT, G. *Film: The Democratic Art*. New York: Little Brown, 1976.
- KAMEN, H. *Golden Age Spain*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- _____. *Spain 1469-1714 – A society of conflict*. London: Pearson, 2005b.
- KENNEDY, D. M. *Freedom from Fear: The American People in Depression and War, 1929-1945*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- KNAPP, J. *Pleasing everyone: Mass entertainment in Renaissance London and Golden-Age Hollywood*. New York: Oxford University Press, 2017.
- KROWS, A. E. *Playwriting for profit*, New York: Longman, Greens and Co., 1928.
- LOBATO, M. L. *Verbum dicendi, verbum nuntiandi*. *Teatro de Palabras*, Montreal, num. 4, 2010.

- LOFTIS, J. *Renaissance Drama in England and Spain*. New York: Princeton University Press, 1987.
- LUHMANN, N. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- MACDONALD, D. *A theory of Mass Culture*. *Diogenes*, New York, vol. 1, ed. 3, 1953.
- MARAS, S. *Screenwriting: history, theory and practice*. New York: Wallflower Press, 2009.
- MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MARION, F. *Why Do They Change the Stories on the Screen?* In: LANT, A.; PERIZ, I. *The Red Velvet Seat: Women's Writings on the Cinema*. London: Verso, 1999.
- MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MAY, L. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: Chicago University Press, 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *El Rey Rodrigo en la literatura*, Boletín de la Real Academia Española, Madrid, v. 11, 1924.
- MCKEE, R. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Regan Books, 1997.
- MCKENDRICK, M. *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Woolbridge: Tamesis, 2002.
- _____. *Theatre in Spain: 1490 – 1700*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- MCLAUGHLIN, R. L.; PARRY, S. E. *We'll Always Have the Movies: American Cinema During World War II*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006.
- MONTESINOS, J. F. *La paradoja del Arte Nuevo*. In: SÁNCHEZ ROMERALO, A. *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, 1989, p. 145-167.
- MOREL-FATIO, A. *Le Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo de Lope de Vega*. *Bulletin Hispanique*, III, Paris, p. 365-405, 1901.
- MOTION PICTURE ALLIANCE FOR THE PRESERVATION OF AMERICAN IDEALS. *Screen Guide for Americans*. Beverly Hills: Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, 1947.
- MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. *Motion Picture Production Code*. In: LEFF, L. J.; SIMMONS, J. L. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- NANNICELLI, T. *A philosophy of the screenplay*, Routledge, New York, 2013.
- NORMAN, M. *What Happens Next: A History of American Screenwriting*. New York: Three Rivers Press, 2007.

- OLEZA, J. *A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva*. *Teatro de Palabras*, Montreal, num. 4, p. 99-137, 2010.
- _____. *Entre la corte y el mercado*. Anuario Lope de Vega, Barcelona, num. 23, p. 6-33, 2017.
- _____. *Trazas, funciones, motivos y casos*. In: CENTRO para edición de los clásicos españoles. *El teatro del Siglo de Oro – Edición e Interpretación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- _____; ANTONUCCI, F. *La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva*. *RILCE*, Navarra, vol. 29, num. 3, 2013.
- OROZCO DÍAZ, E. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Madrid: Planeta, 1969.
- _____. *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- PANKSEPP, J.; BIVEN, L. *The Archaeology of Mind – Neuroevolutionary Origins of Human Emotion*. New York: W. W. Norton and Company, 2012.
- PATTERSON, J. T. *Grand Expectations – The United States, 1945 – 1974*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- PÉREZ, X.; BALLÒ, J. *El mundo, un escenario: Shakespeare, el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- POLAN, D. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986.
- PONTÓN GIJÓN, G. *Arte antiguo y moderna costumbre*. In: POZUELO YVANCOS, J. M. *Ideas literarias – Siglos XIII-XX*. Madrid: Crítica, 2011.
- _____. *Cervantes, Shakespeare ¿y Lope?* El País. 12 mar 2016. Disponível em: http://elpais.com/elpais/2016/02/13/opinion/1455387466_397023.html. Acesso em 10 fevereiro 2017.
- _____; FOSALBA, E.; GARCÍA LÓPEZ, J. *La conquista del clasicismo 1500-1598*. Madrid: Crítica, 2013.
- PORQUERAS-MAYO, A.; SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. *Función del “vulgo” en la preceptiva dramática de la Edad de Oro*, *Revista de Filología Española*, vol. L nº ¼, p. 123-143, 1967.
- _____. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1965.
- POWDERMAKER, H. *Hollywood: The Dream Factory*. London: Secker and Warburg, 1951.
- PRICE, S. *A history of the screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PUTTNAM, D. *The Undeclared War: Struggle for Control of the World's Film Industry*. New York: Harper Collins, 1997.

- RICO, F. *El teatro es sueño*. In: MAYDEU, J. A. (org). *Estudios sobre Calderón*, v. II. Madrid: Istmo, 2000, p. 440-473.
- ROMANO, R.; TENENTI, A. *Los fundamentos del Mundo Moderno*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.
- ROZAS, J. M. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/>. Acesso em 26 fevereiro 2015
- RUBIERA, J. *Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro*. *Teatro de Palabras*, Montreal, num. 4, 2010.
- RUIZ PÉREZ, P. *El siglo del Arte Nuevo 1598-1691*. Madrid: Crítica, 2015.
- RUIZ RAMÓN, F. *Historia del Teatro Español: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 2000.
- RYJIK, V. *Lope de Vega en la Invención de España: El Drama Histórico y la Formación de la Conciencia Nacional*. London: Tarnesis Books, 2011.
- SCHATZ, T. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- _____. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill Humanities, 1981.
- _____. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.
- _____. *World War II and the Hollywood War Film*. In: SLOCUM, J. D. (org). *Hollywood and War: The Film Reader*. New York: Routledge, 2006.
- SIMMONS, J. L.; JEFF, L. J. *The Dame in the Kimono – Hollywood, Censorship and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Random House, 1975.
- STAIGER, J. *Individualism Versus Collectivism? The Shift to Independent Production in the US Film Industry*. In: NEALE, S. (org). *The Classical Hollywood Reader*. New York: Routledge, 2012.
- STEMPEL, T. *FrameWork: A History of Screenwriting in the American Film*. New York: Syracuse University Press, 2000.

- STROUD, M. D. *Defining the Comedia: On Generalizations Once Widely Accepted That are no Longer Accepted so Widely*. *Bulletin of the Comediantes*, Clinton, NY, 58.2, p. 285-305, 2006.
- THACKER, J. *A companion to Golden Age Theatre*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- _____. *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2002.
- THOMPSON, K. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- THORP, M. *America at the Movies*. New Haven: Yale University Press, 1939.
- TORRES NAHARRO, B. *Propaladia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/propaladia--0/>. Acesso em 10 maio 2018.
- UNITED STATES OF AMERICA. Office of War Information. Bureau of Motion Pictures. *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*. Washington: Office of War Information, 1942. Disponível em: <https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>. Acesso em 10 fevereiro 2017.
- URWAND, B. *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- VITSE, M. *Preceptiva*. In: PAUL CASA, F.; GARCÍA LORENZO, L.; VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.
- WALLERSTEIN, I. *The Modern World System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press, 1974.
- WHEELER, D. *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- WILLIAMS, R. *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.
- WRIGHT, E. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.