



El Brasil restituído: o Brasil como espaço de glória no imaginário espanhol

El Brasil restituído: Brazil as a place of glory in the Spanish imagination

Wagner Monteiro¹

orcid.org/0000-0002-2884-9167
wagner.hispanista@gmail.com

Ana Karla Carvalho

Canarinos²

orcid.org/0000-0002-1999-7213
anakarla.canarinos@gmail.com

Recebido em: 7 jan. 2020.

Aprovado em: 17 abr. 2020.

Publicado em: 30 out. 2020.

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar *El Brasil restituído*, peça de Lope de Vega y Carpio, publicada em 1625. A peça aborda a histórica retomada de Salvador pela armada luso-espanhola e colaciona os conflitos entre judeus, holandeses, portugueses e espanhóis. Para tanto, proporemos uma relação entre o domínio espanhol no Brasil (1580-1640) e o imaginário que esta colônia provocava na Península Ibérica seiscentista a partir de estereótipos como o da antropofagia. Abordaremos, sobretudo, a questão judia no contexto ibero-americano, demonstrando como a temática se incorpora à produção de Lope de Vega, além de destacar como o componente indígena é cotejado especificamente em *El Brasil restituído*. Ao mesmo tempo, situaremos *El Brasil restituído* dentro da tradição da comédia espanhola, especialmente a produção de Lope de Vega.

Palavras-chave: Lope de Vega. Drama histórico. Representação dos judeus.

Abstract: This article aims to analyze *El Brasil restituído*, a piece by Lope de Vega y Carpio published in 1625. The play deals with Salvador's historic takeover by the Luso-Spanish army and collects the conflicts between Jews, Dutch, Portuguese and Spanish people. For this, we will propose a relationship between the Spanish domain in Brazil (1580-1640) and the imaginary that this colony provoked in the seventeenth century Iberian Peninsula from stereotypes such as anthropophagy. We will deal, above all, the Jewish question in the Ibero-American context, demonstrating how the theme is incorporated into Lope de Vega's production. At the same time, we'll place *El Brasil restituído* within the tradition of Spanish comedy, especially the production of Lope de Vega.

Keywords: Lope de Vega. Historical drama. Representation of the Jews

Introdução: alguns dados significativos sobre Lope de Vega

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) nasceu na Puerta de Guadalajara, possivelmente no dia 25 de novembro de 1562, em uma Madri que havia sido alçada à capital do Império no ano anterior. Lope não nasce na virada do século XVI para o XVII, mas o ano de seu nascimento é bastante simbólico se pensarmos que em 1561 morreram dois dos mais importantes representantes da Espanha renascentista: Jorge de Montemayor e Alonso de Berruguete. Nesse momento, Santa Teresa e Frei Luis de León eram os últimos representantes de uma literatura que antecederia o tão celebrado XVII espanhol. Lope e Luis de Góngora, nascidos nesse venturoso 1561, seriam dois dos mais importantes escritores espanhóis do "Século de Ouro" e eram conscientes da responsabilidade de produzir boa literatura, pois a herança do século XVI, cimentada por Garcilaso de la Vega, fazia com que houvesse uma maior exigência entre



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil.

os escritores à época para estar no rol de grandes nomes da literatura espanhola.

No final do século XVI, Lope passou um período em Valência, que seria fundamental para sua produção artística. Na cidade eram comuns à época espetáculos teatrais nas ruas e uma pungente indústria editorial surgia, o que seguramente atraiu o *Fénix*. Também lhe encantou o gosto popular por um teatro encenado que se configurava como uma mistura das mais diversas formas conhecidas pelos autores. Lope aprendeu em Valência que o teatro se faz para o público espectador, não para os seus confrades eruditos. Ao mesmo tempo, como as peças escritas pelo autor ajudavam a sustentar a sua família, era importante que fossem bem acolhidas pelo público e encenadas à exaustão, como lhe exigia Jerónimo Velásquez, empresário teatral e pai de Elena Osorio, um dos primeiros amores de Lope. Sánchez Jiménez (2018, p. 73) afirma que Lope começou a vender comédias a Velásquez pelos anos de 1583 ou 1584, anos em que sua comédia nova começa a aparecer.

As críticas negativas em relação a duas de suas primeiras comédias, *Los hechos de Garcilaso* e *Las ferias de Madrid* também foram fundamentais para que o *Fénix* pudesse aprimorar o seu estilo. Assim, Lope se tornava, aos poucos, um poeta tradicional, ao dar novas dimensões aos costumes nacionais. O autor madrilenho conseguiu fundir a herança medieval – ainda muito forte na Espanha – com o legado renascentista, o que fez com que fosse alçado ao posto de pai do teatro nacional espanhol e, como afirma Alonso Zamora Vicente (1969), um dos criadores dos teatros nacionais da cultura moderna, ao lado de William Shakespeare.

Na virada do século XVI para o XVII, Lope já é considerado um autor consagrado, tendo produzido mais de duzentas peças até esse momento e escrito alguns dos seus poemas líricos e épicos. É em 1604 que o autor começa a ter suas comédias publicadas, o que fez com que sua fama corresse ainda mais pela Espanha. Nos anos seguintes, as mais célebres peças de Lope são encenadas, como *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618) e *Fuenteovejuna* (1619). As

primeiras décadas do XVII parecem contemplar a fase mais criativa de Lope de Vega, o que fez com que surgissem grandes inimizades.

Em 1617, um grupo de detratores, liderado por um professor da Universidade de Alcalá, Pedro Torres Rámila, lançou mão da *Spongia*, uma publicação que atacava com argumentos dos mais esdrúxulos a produção do *Fénix*, com o simples objetivo de reduzir o mérito da sua arte e apontar problemas como a falta de “aristotelismo” em seus textos. A *Spongia* escandalizou o círculo de amigos de Lope por dois motivos: primeiramente, a publicação apresentava um latim tão bem escrito que fez que o próprio Lope tivesse que recorrer a amigos como Juan de Fonseca y Figueroa para decifrar algumas partes do texto; ao mesmo tempo, o texto de Torres Rámila está marcado pelo academicismo. Isso investivava Lope porque o ambiente acadêmico foi um espaço em que não conseguiu se destacar, a ponto de não ter obtido título universitário.

Lope e os seus discípulos tiveram de rebater a *Spongia* com a publicação de *Expostulatio Spongiae*. Interessante notar que Lope conseguiu fazer com que fossem eliminadas todas as edições do texto que o atacava. Dessa forma, temos conhecimento de seu conteúdo através do texto que o contestou. As cartas escritas por Lope de Vega enquanto secretário do Duque de Sessa também servem hoje como uma relevante compilação onde as intrigas em que o autor estava envolvido se explicitam.

Lope teve, portanto, grandes amigos e vigorosas inimizades. Entre as amizades se destaca a admiração mútua que mantinha por Francisco de Quevedo. Já a hostilidade imperava principalmente em relação a Cervantes e Góngora, dois contemporâneos que rivalizavam com o *Fénix* o protagonismo do Século de Ouro espanhol. Se teve admiradores, também teve seguidores. Tirso de Molina é o principal autor a tomar o teatro de Lope como modelo, assim como Calderón também o faria anos mais tarde.

1 A comédia de Lope de Vega

Lope é o criador de um teatro nacional na Espanha. Esta afirmação pode parecer desmoderada,

mas não é. Na virada do XVI para o XVII várias formas de teatro coexistiam. Entre elas, uma vertente cortesã, representada em cerimônias reais e repletas de esplendor; uma religiosa, comum nas igrejas espanholas; e a mais importante, um teatro popular e público, o único que fazia com que os autores pudessem lucrar com a venda das entradas para assistir aos espetáculos. Lope escreveu para os três, mas o teatro urbano, popular, é sem dúvida o gênero com que o autor se sentiu mais à vontade.

Lope surgiu dentro de uma cena teatral ainda embrionária. Os *corrales de comedias* começaram a surgir no final do século XVI, mas apenas após 1600, com o entusiasmo do público com as representações teatrais urbanas, que aumentaram e ganharam importância na cena teatral. É nesse momento que em Madri ganham fama espaços como o Corral de la Pacheca e del Príncipe. A princípio, as representações eram modestas, sem nenhum tipo de decoração nos palcos. Ou seja, a cenografia só seria mais bem desenvolvida na segunda metade do XVII, no teatro de Calderón de la Barca.

As encenações seguiam um *script* mais ou menos padrão. Antes da peça propriamente dita, era declamada – por vezes cantada – uma *loa*. Depois dos dois primeiros atos, se encenava um *entremez* – pequenas peças de apenas um ato e em geral com um argumento cômico, entre o segundo e o terceiro ato se cantava uma *jácara*. Os primeiros atores a se apresentarem na Espanha eram italianos. Apenas após 1580 pequenas companhias espanholas surgem na cena teatral e pode despontar uma figura como Lope de Rueda, que além de excelente comediógrafo é considerado o primeiro ator profissional espanhol e o preferido de diversos autores. Lope de Rueda escrevia e pôde encenar diversas peças em diversas cidades espanholas.

A produção dramática de Lope de Vega foi publicada em 25 tomos levando em conta esse esquema: Oito primeiros tomos sem a intervenção de Lope (se levamos em conta o prólogo da nona parte); Lope foi o responsável pela impressão das partes IX até a XX; Seu gênero, Luis de Usátegui, imprimiu da XXI até a XXV.

Há edições de comédias de Lope que che-

garam aos leitores sem respeitar o texto original. No entanto, há manuscritos de diversas peças na Biblioteca Nacional da Espanha, Real Biblioteca do Palácio Real de Madri, e em cidades como Londres, Parma e Viena. Nesses vinte e cinco tomos vemos um Lope plural, que soube fundir como ninguém o antigo e o moderno para fundar um novo teatro, sem ignorar a herança de autores como Juan del Encina, Torres Naharro e Lope de Rueda. Para impulsionar o caráter nacional dos Austrias, Lope lançou mão em grande parte de sua produção de uma temática monárquica. *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* e *El mejor alcalde el Rey* são símbolos de um teatro que também tinha a função de educar o povo e de enaltecer a monarquia. As figuras do nobre tirano que ultraja a honra do povo e do monarca que soluciona essa intriga são uma constante no teatro de Lope de Vega. Vale destacar que o comendador tirano em geral produz um embate não apenas contra uma personagem, mas contra um grupo social, porquanto o protagonismo de muitas peças de Lope é o próprio povo espanhol.

Lope manteve nos primeiros anos de sua produção uma angústia em relação à circulação de suas comédias por Madri. A partir dessa inquietude, redigiu a famosa lista presente em *El peregrino en su patria* com um guia das suas comédias para os leitores. Isso demonstra como Lope, nesse momento, já via as suas peças teatrais como propriedade intelectual sua, ainda que vendesse diversos manuscritos para outros autores de comédias. Lope começava a se queixar do estado de diversos textos publicados com seu nome e sem qualquer cuidado, dando uma mostra que percebia e reivindicava o valor literário também dos textos dramáticos, não apenas de sua produção lírica, épica e narrativa. Sánchez Jiménez (2018, p. 114) destaca que em algum momento entre 1610 e 1616 o Fénix solicitou que Felipe III intervisse para controlar a circulação de textos e o uso comercial dos nomes dos poetas. O que fez o autor tomar tal medida foi provavelmente a publicação de *Cuatro comedias de diversos autores*, de 1613, que apresentava três comédias de Lope ao lado de uma de Góngora, seu maior desafeto. Lope reclamaria com as autoridades o fato de

haver vendido suas comédias para que fossem representadas, não impressas, demandando já no século XVII questões como direitos autorais

Embora conhecesse como ninguém a teoria aristotélica e a usasse em alguma medida, o autor sabia que seu teatro era comercial e tinha como fim agradar ao público heterogêneo dos *corrales*. À vista disso, Lope começou a misturar cenas de nobres e plebeus com referências ora cultas, ora populares. O novo teatro surgia como uma síntese lopianiana fruto também da herança do teatro de Lope de Rueda, dos dramaturgos valencianos, da tradição cortesã e da comédia erudita italiana. Segundo Sánchez Jiménez (2018, p. 77), para atingir o sucesso que conseguiu, Lope "acelerou a ação, aumentando o número de cenas e réplicas de poucos versos. Esse ritmo dinamizou as suas obras. Ante as longas tiradas dos dramaturgos da geração anterior, as suas comédias eram uma explosão de vitalidade muito apreciada." O ritmo das tramas de Lope é de fato mais ágil que a de seus contemporâneos desde a década de 1580.

Lope conseguiu, como poucos, misturar temas trágicos e cômicos e combinar a intriga, que funcionava como um motor da narrativa, com pequenas digressões em que o pensamento do autor era exposto. A incursão de entremezes também funcionou na maioria de suas comédias, bem como poucos autores conseguiram desenvolver de forma satisfatória a temática da honra – tão em voga nesse momento – e que gerava um efeito catártico na plateia, como confessa em *Arte Nuevo*. Formalmente, Lope foi um autor que lançou mão de diversos modelos estróficos ao ponto de a sua *polimetria* – uso de diferentes versos e estrofes em um mesmo texto literário – constituir-se como uma marca do autor. Esse estilo tão variado aliado a intrigas das mais diversas agradava ao público e fez de Lope de Vega o comediógrafo mais famoso de seu tempo e o transformou em um contraponto ao texto de autores que insistiam na utilização de um padrão de verso decassílabo. Lope além da *polimetria* preferiu a redondilha maior ao verso de dez sílabas, o que se encaixou perfeitamente em falas de camponeses e aldeões.

Para além das questões formais, vale a pena determo-nos nos temas do teatro de Lope de Vega. Com uma obra também marcada pela extensão, o Fénix se arriscou pelos mais variados assuntos e não se limitou aos dramas sociais, como *Fuenteovejuna*. Isso posto, a classificação de Menéndez Pelayo (1970, p. 275) é bastante proveitosa:

1. Peças curtas:

- a) Autos sacramentais
- b) Autos do Nascimento
- c) Colóquios e entremezes

2. Comédias:

- a) De temática religiosa (Assuntos do Antigo Testamento; assuntos do Novo Testamento; de vida de santos; lendas e tradições devotas)
- b) Mitológicas
- c) Sobre história clássica
- d) Sobre história estrangeira
- e) Lendas dramáticas da Espanha (Do período visigótico a Sancho Garcés III de Pamplona; De Alfonso V a Jaime o Conquistador; de São Fernando à morte do Rei Dom Pedro; De Enrique II aos Reis Católicos; Tempo de Carlos V e Felipe II; época contemporânea de Lope)
- f) Comédias pastoris
- g) Comédias cavalheirescas
- h) De argumento extraído de novelas (Orientais; Italianas [de Boccaccio, Bandello e Giraldo Cintio]; espanholas)
- i) De enredo
- j) De costumes urbanos ou palatinos
- k) De costumes rurais.

Essa classificação, seguramente, contém imprecisões, pois muitas comédias apresentavam argumentos que podem se encaixar em mais de uma tipologia. No entanto, ela demonstra o caráter dispar que marcou toda a obra de Lope, tanto lírica e épica, como dramática. Se analisamos rapidamente a sua produção dramática, constatamos que nos autos e peças mais curtas, de um ato, Lope não manteve o destaque que obteve com as comédias. Caberia a Calderón de la Barca desenvolver com maestria esse subgênero do teatro anos mais tarde. Os autos estavam marcados por um apelo religioso e existencial com os quais Lope não se sentia à vontade. *La*

fuelle del mundo é um de seus melhores autos, justamente porque Lope se imiscuiu da temática sacra. Com Calderón, as contradições barrocas seriam mais bem desenvolvidas e obras como *El gran teatro del mundo* alcançariam o posto de melhores autos escritos em língua espanhola.

As comédias religiosas tampouco se configuram como o melhor de Lope de Vega, porém constituem um gênero pelo qual Lope pode transitar com mais liberdade. Peças como *La creación del mundo y primera culpa del hombre* ou *Historia de Tobías* foram escritas na fase de maturidade do autor, anos em que o estilo e o talento de Lope haviam atingido o apogeu em sua produção. Assim como fizera em poemas épicos como o *Isidro*, Lope produziu diversas comédias de santos, pois caíam facilmente no gosto popular. Não se tratavam, porém, de textos verdadeiramente reflexivos, antes apresentavam uma religiosidade vulgar que conseguia atingir a massa. A temática mítica também passou pelo pincel do Fénix. Zamora Vicente (1969) comenta que os mitos greco-latinos chegaram a Lope através de Ovídio, base para comédias como *Adonis y Venus*.

Lope escreveu dramas com personagens históricos espanhóis e estrangeiros nos quais o argumento se centrava na história de lendas que estavam no imaginário espanhol. É com essa temática que Lope atingiu mais sucesso. Três comédias essenciais pertencem a esse apartado: *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* e *Fuenteovejuna*, textos surgidos a partir de documentos históricos presentes em acervos históricos de Madri. Aqui se destaca a presença contundente do povo, que se orgulhava de se ver representado em dramas complexos que envolviam a honra, além da justiça concedida por reis justos e irrepreensíveis. Ao mesmo tempo, Lope empregava de maneira brilhante a linguagem do povo: "O Comendador fala às vezes com a linguagem açacalada e cheia de imagens de um apaixonado nobre e típico do século XVII, linguagem que Casilda, a bela camponesa, não entende." (ZAMORA VICENTE,

1969, p. 249). Na próxima seção nos deteremos em *El Brasil restituído*, peça que se enquadra como drama histórico dentro da produção de Lope.

Se o legado de Miguel de Cervantes deixou personagens como Dom Quixote e Sancho Pança, as comédias de Lope de Vega fizeram com que a tirania do Comendador de Ocaña ou a vingança coletiva do povo de Fuenteovejuna permanecessem no imaginário espanhol. Se a princípio *Fuenteovejuna* parece apenas um drama histórico, logo os espectadores se sentem envolvidos em uma história muito além do que o "real" possa oferecer. O público dos *corrales* estava ávido por peças bem contadas, pela interpretação de enredos que demonstravam a enorme capacidade inventiva dos autores. Assim, o componente histórico servia antes como um pano de fundo para que Lope pudesse trabalhar questões tão caras naquele momento como a honra.

2 *El Brasil restituído dentro da tradição do teatro de Lope de Vega*

A classificação oferecida por Menéndez Pelayo (1970) faz com que incluamos *El Brasil restituído* na lista de dramas históricos. Essa relação, no entanto, não parece destacar as comédias de Lope cujo espaço é o continente americano. Florencia Calvo (2002) propõe uma análise dessa peça de Lope em relação a outras comédias nas quais a temática da conquista americana – e de outros espaços – é o mote central. Assim, *Comedia la Famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria* (1618), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1603) e *Las batuecas del Duque de Alba* (1638) formam parte de um grupo de textos que mantinham o ideal de propaganda da coroa e que visava corroborar as vitórias dos Austrias.³ Claudia Happel (2009) demonstra como *El Brasil restituído*, de Lope, é mais um exemplo de uma obra que se enquadra dentro de do projeto de Lope de representação da coroa. Deve estar claro, contudo, que Lope nunca esteve na América. Seu ponto de vista sobre a conquista é construído a partir do imaginário que o continente gerava na

³ Sobre esse ponto, ler o artigo: HAPPEL, Claudia. *El Brasil Restituído de Lope de Vega, ¿un caso de propaganda política? In: FUENTE BALLESTEROS, Ricardo; PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. Del barroco al neobarroco. Burgos: Universitas Castellae, 2009.*

Península Ibérica no século XVII. O manuscrito original de *El Brasil restituído*, assinado por Lope em 23 de outubro de 1625, se encontra na *New York Public Library*. Todas as edições da obra saíram no século XX, a partir da publicação das *Obras completas de Lope de Vega y Carpio*, de Menéndez Pelayo, em 1902.

Construída por meio de versos heptassílabos em três atos, desde os primeiros versos a narrativa se centra na negativa de Don Diego, fidalgo espanhol e cristão velho, a Guiomar, cristã nova que, segundo o cavaleiro, mancharia o seu sangue. A ação tem como *locus* Salvador e se passa entre 1624 e 1625 no período da União Ibérica (1580-1640). Como a ação se passa durante as invasões holandesas no Brasil, nas primeiras décadas do século XVII, Guiomar é apresentada como uma judia descrita como antagonista à corte luso-espanhola e aliada das tropas holandesas, que se mostravam menos preconceituosas com relação a cristãos convertidos. Como Guiomar está grávida do fidalgo português – que a rechaça – é dada por seu pai, Bernardo, ao holandês Leonardo Vinch. Outrossim, Bernardo vende a praça aos holandeses que haviam invadido a Bahia. Assim, a partir da traição dos judeus à corte espanhola, Lope constrói o argumento de *El Brasil restituído*:

Guiomar

De la palabra engañada
de Don Diego de Meneses,
porque en su sangre tuvieses
parte en Portugal honrada,
y en toda España también,
empeñé todo mi honor
a los engaños de amor,
dulce amor y amargo bien;
y ahora, por intentar
retirarse con disculpa,
a mi nación pone culpa.
Dice que puedo manchar
la sangre ilustre de quien
desciende, y con deshonor
tuyo infamando mi amor,
califica su desdén
(VEGA, 1625, vv. 95-110).

A problemática em torno dos judeus na Europa é notória desde o século IX. Em 1492, a Espanha determina a imediata expulsão dos judeus do território espanhol; em 5 de dezembro de 1496, Portugal atribui um prazo de um ano para a conversão ou a sua expulsão do território português. Nesse sentido, a partir da descoberta do Novo Mundo, houve uma espécie de esperança para os judeus de estabelecimento em terras mais seguras, sobretudo por conta da Inquisição espanhola. Mesmo com a conversão dos judeus em cristãos-novos, segundo Maria Ángeles Fernández García “para os inquisidores e para toda a sociedade cristã-velha, os conversos continuam sendo os judeus de sempre. Nem todos os conversos são acusados de judaizar, mas o simples fato de sua origem é suficiente para fazê-los suspeitos de sua adesão à religião mosaica” (GARCIA, 1995, p. 504).

Segundo João Henrique dos Santos em “Gente da Nação: os judaizantes e a preservação do judaísmo no Brasil” (2009, p. 5) havia desde o século XVI uma concreta preocupação, por parte das autoridades inquisitoriais, com as atividades dos judaizantes no Brasil, sobretudo após a invasão dos holandeses no Brasil em 1624. Como desde o século XV, milhares de judeus portugueses e espanhóis imigraram para a Holanda por conta da maior liberdade de crença e de culto, com a invasão holandesa no Brasil, milhares de judeus e cristãos novos vieram para o Novo Mundo, movimento apontado por Lope de Vega na peça. No trecho abaixo podemos verificar como Bernardo, pai de Guiomar, relata como as famílias judias eram obrigadas a viver no Brasil por conta da Inquisição. Ao mesmo tempo, destaca em sua fala a preferência por entregar-se a holandeses “que sofrer con portugueses”:

Siendo así,
ahora sabrás de mí
de tu venganza el efecto.
Temiendo que el Santo Oficio¹¹
envía un visitador,
de cuyo grave rigor
tenemos bastante indicio,

los que de nuestra nación
vivimos en el Brasil,
que tiene por gente vil
la Cristiana Religión,
por excusar las prisiones,
los gastos, pleitos y afrentas,
y ver de este yugo exentas
de tantas obligaciones
nuestras familias, que ya
a tal miseria han llegado,
porque dicen que enojado
Dios con nosotros está,
havemos escrito a Holanda
que con armada se apresta,
de quien tenemos respuesta,
que sobre sus aguas anda,
juzgando será mejor
entregarnos a holandeses,
que sufrir con portugueses
[...]

(VEGA, 1625, vv. 144-169).

Ainda no primeiro ato, paralelamente à questão dos judeus, destaca-se o imaginário europeu sobre os índios brasileiros. Lope lança mão de Ongol, personagem indígena e de uma personificação indígena do próprio país, denominada "Brasil", uma alegoria que ganha força ao longo da narrativa. Peres (2012, p. 256) destaca que Lope coloca em cena a Religião Católica em hábito de dama espanhola e o Brasil de Índia. Ao longo da peça são vários os momentos em que Lope lança mão de longos solilóquios de um "Brasil" angustiado com a invasão holandesa e com a causa judia, ao ponto de pedir ajuda à monarquia espanhola:

Brasil
[...]
Yo puesto que, aunque bárbara, sabía
como bajando de su empireo cielo
a las puras entrañas de María,
intacto siempre su virgíneo velo,
con general aplauso y alegría
nació, y obró la redención del suelo.
Desde un madero que bastó, profundo
para cuadrar el círculo del mundo,

mientras más solicita divertirme,
más firme siempre estoy, cuanto más anda
estudioso de verme y perseguirme
obedeciendo lo que Dios me manda.
Pues viendo que no puede persuadirme,
últimamente solicita a Holanda
por medio de unos bárbaros hebreos
que le han comunicado sus deseos;
que por este camino intenta en vano
introducir su error y apostasia,
y que le nieguen a Felipe Hispano
estas riberas la obediencia mía.

[...]

Ongol
Con justa causa, Brasil,
te quejas de tu desdicha
ya que fue tanta tu dicha
que dejaste el ser gentil;
pero avisa a Portugal,
porque en la corte de España
se sepa la injusta hazaña
de esta gente desleal
(VEGA, 1625, vv. 533-552, 565-572).

Peres (2012) salienta que Lope se apropria do passado glorioso dos portugueses como parte de uma façanha ibérica (e, portanto, também espanhola) e através dessa união se louvam as glórias também da Espanha. Se destaca na fala da personagem Brasil a adjetivação dos hebreus como "bárbaros" e aliados dos holandeses. Ao mesmo tempo, o índio Ongol alerta a personagem que a Espanha precisa saber das ações "de esta gente desleal". Caberá à personagem Fama fazer chegar em solo espanhol as denúncias brasileiras:

Brasil
Mi llanto tierno
dé voz a tu bronce eterno,
pues cielo y tierra penetras;
que por tus plumas y manos,
y de ingenios a tus ruegos,
viven Alejandros Griegos
viven Héctores troyanos.
Por ti, cuantos canta Apolo
serán elogios sucintos

para alabar Carlos Quintos,
no muchos, que es uno solo;
por ti, tendrá eterna vida
un Fernando Aragonés³⁶;
por ti un Enrique Francés,
gloria que jamás se olvida;
por ti en su mayor edad,
el Gran Felipe, mi Rey,
de la católica ley
y evangélica verdad,
soberano defensor,
columna y divino atlante
de la nave militante
contra todo fiero error.
Vuela, fama, vuela presto
a la Monarquía de España,
del mar que a Etiopía baña
al margen del polo opuesto;
dile que oprimida estoy
de ese fiero heresiarca.

Fama
Presto sabrá su monarca
que a sus pies divinos voy
(VEGA, 1625, vv. 594-624).

Lida de Malkiel (1973) afirma que Lope de Vega não produz uma reflexão atenta sobre a questão judia e, ao mesmo tempo, não compartilha o ódio de autores como Tirso de Molina e Miguel de Cervantes em relação aos judeus. A autora também destaca que no século XVII havia uma clara separação entre judeus contemporâneos e antigos. Isso se devia ao fato de que a interpretação espanhola do livro bíblico era benevolente em relação aos judeus, o que não impedia, contudo, que a relação com os judeus coetâneos fosse diferente:

En el Siglo de Oro, las comedias de tema bíblico presentan a los judíos bajo una luz favorable que hubiera desconcertado a los antisemitas de la Antigüedad. Tanto dominaba la idea de que el odio al judío era de orden puramente teológico que ni las historias harto elocuentes de Filón y Josefo bastaban para advertir que el odio era el mismo cuando aun no se había discurrido el tema teológico (es decir, la acusación de deicidio). La lectura no histórica de la Biblia explica el hecho, increíble hoy, de que personas ilustradas creyeran en el asesinato ritual de los

innumerables Santos Niños que sirvieron para acallar escrúpulos ante las expulsiones de los judíos (y las expoliaciones que les siguieron) cuando la Biblia expone con tan sencilla verdad la causa y el efecto de tales medidas 18, anteriores en muchos siglos a la imputación del crimen ritual (que, por su parte, se inventó varios siglos antes de Cristo). Así, pues, el cristiano ortodoxo del siglo xvii aparta claramente al judío contemporáneo del judío antiguo, para los que guarda sentimientos diametralmente opuestos (LIDA DE MALKIEL, 1973, p. 87).

Lida de Malkiel vai além, ao compilar opiniões do dramaturgo espanhol em relação aos judeus em diferentes peças. Fica claro como sua representação não segue um padrão, o que faz com que a autora conclua que Lope não aparenta ter um juízo formado sobre os judeus convertidos em solo espanhol. Antes, pretende representar a opinião *común y corriente* do povo espanhol sobre o tema:

Lope sabe también que el hebreo es cobarde (Los novios de Hornachuelos, I, 1: « ¿Tienes algo de judío? / Que aquesos miedos lo son »); que está lleno de oro (Las famosas asturias, III, 15: « Pues muy de jodíos es / tener oro fasta en pies »; Las paces de los reyes, II, 7: « ¿Quándo vistas gente destas / que fuese pobre jamás...? / — ¿Que es gente rica? — ¿Pudiera / ser pobre? »); que está pronto a traicionar a España en favor de sus enemigos (El Brasil restituido); en lugar de creer pide señales con tan fastidiosa insistencia (Sentimientos..., p. 361 a) que en la sucinta teología de Lope lo enrostra indignadamente el apetito al cuidado que le pide señas de su condición angélica (cf. el auto El pastor Lobo y cabana celestial, VIII): « Esto de pedir señas / es muy de la gente hebrea »; es sutil (Entremés del remediador, R. A. E., t. II): « ¿Sois jodio? — No, señor. / — Parecéislo en la agudeza »; trafica o ejerce oficio de mercader o cirujano, en lugar de vivir de lo heredado (La pobreza estimada). Por todo lo cual es cosa justa que los judíos lleven ropa infamante (El caballero de Olmedo, II). Pero Lope sabe y declara muchas cosas que el vulgo pasa por alto; se da cuenta de que no hay distingos físicos que marquen al cristiano nuevo del viejo (Amar sin saber a quién, I, 10) (LIDA DE MALKIEL, 1973, p. 88).

Além da figuração estereotipada de judeus, destaca-se tanto no primeiro como no segundo ato, a figuração do indígena como canibais. Há várias perspectivas sobre o índio no século XVI. Uma das imagens mais difundidas é a do antropólogo francês Pierre Clastres, em *La Société contre l'État*, que concebe o mundo indígena como liberto das hierarquias do mundo branco. Contrariamente, a

outra imagem que se vulgariza sobre os índios e que se torna emblemática do Brasil é a dos índios como canibais. A descrição dos índios como canibais aparece desde Rabelais "Canibales, peuple monstrueux en Afrique, ayant la face comme chiens et aboyant au lieu de rire" (RABELAIS, 1955, p. 73) e configura um fantasma que permanece vivo desde os tempos medievais sem haver um espaço geográfico definido para a prática canibal.

Posteriormente, a imagem canibal foi diferenciada da antropofágica com a tribo Tupi. Canibais são os índios que se alimentam de carne humana por alimentação; os antropófagos, em contrapartida, comem seus inimigos por vingança, como é o caso da tribo Tupi. Esta diferença é crucial no século XVI, pois é justamente esta distinção que permitirá a exaltação do índio brasileiro.

Os canibais, cujas terras vão do Cabo de Santo Agostinho às proximidades do Maranhão, são os mais cruéis e desumanos de todos os povos americanos, não passando de uma canalha habituada a comer carne humana do mesmo jeito que comemos carne de carneiro, se não até com maior satisfação (THEVET, 1978, p. 199).

Os Tupinambás, índios antropófagos, diferentemente dos índios do Maranhão e do Cabo de Santo Agostinho, comem os inimigos e "fazem isto, não para matar a fome, mas por hostilidade, por grande ódio" (STADEN, 1974, p. 176).

Em *El Brasil restituído*, os europeus se mostram surpresos frente ao canibalismo dos indígenas, os quais, por sua parte, tratam a antropofagia de forma espontânea. Lope destaca, ao mesmo tempo, uma suposta naturalização do canibalismo pelos holandeses, uma falácia que tem como objetivo corroborar a necessidade de uma monarquia espanhola em terras americanas:

Machado

¿Coméis hombres?

Ongol

¿Qué te admiras?

¿Hay manjar más delicado?

Machado

Y ¿a qué saben? Pero es yerro
a vosotros preguntarlo.

[...]

iQué presencia y majestad!
Conozca vuestra excelencia
a Machado, que ha bajado
de estas sierras, en que ha estado
haciendo más penitencia
que en los desiertos de Tebas,
porque aquestos indios son
aquella cruel nación
de quien hay cosas tan nuevas.
A los indios del Brasil
llamaron antropófagos,
que entre estos montes y lagos
vivieron vida gentil,
y enseñados a comer
carne humana, la ocasión
de este holandés escuadrón
los ha dado bien que hacer
(VEGA, 1625, vv. 778-782, 1179-1195).

Ao final da peça, sobretudo no terceiro ato, o componente indígena perde destaque para figuras históricas como a de Don Fadrique de Toledo Osorio. O militar espanhol, nascido em Nápoles, comandou a armada luso-espanhola na reconquista de Salvador, em 1625. A sua fama corria pela Península Ibérica lepidamente, o que fez com que Lope lançasse mão da sua figura como herói do feito histórico. A personagem de Fadrique é a quem o autor oferece maior complexidade. Na peça, conhecemos os seus feitos antes da reconquista de Salvador e, sobretudo, a sua ascendência. Destaca-se o episódio, no terceiro ato, em que o militar perdoa os holandeses, mas não os judeus, demonstrando a política religiosa que os Austrias espanhóis de Felipe IV impunham:

Fadrique

No pienso

admitir yo condiciones

de paz, ni de otros conciertos,

en hacienda de mi Rey;

porque tanto atrevimiento

me ha enviado a castigar,

que no para usar con ellos

la piedad que no merecen.
 Mas porque conozco el pecho
 de aquel divino monarca,
 que cuanto es juez severo
 sabrá ser padre piadoso,
 reconociendo su imperio,
 desde aquí le quiero hablar,
 y porque en mi tienda tengo
 su retrato, mientras le hablo
 pon la rodilla en el suelo.
 (Descúbrase el retrato de su
 majestad, que Dios guarde.
 Amén)
 Magno Felipe, esta gente
 pide perdón de sus yerros.
 ¿Quiere Vuestra Majestad
 que esta vez los perdonemos?
 Parece que dijo sí
 (VEGA, 1625, vv. 2281-2302).

A peça segue o modelo de Lope de Lisonja à monarquia espanhola. A figura de Felipe IV é evocada em diversos momentos. No entanto, o monarca não aparece como uma personagem da obra. Lope usa como recurso a alegoria da monarquia, que estabelece diálogo com a Fama, uma mensageira do Brasil em solo espanhol:

Monarquía
 Fama, mi brazo fuerte
 por tierra y mar adondequiera alcanza,
 ¿qué plaza tienen mía?

Fama
 En el Brasil tomaron la Bahía.

Monarquía
 Parte y di que tan presto
 cuanto pueda pasar el mar mi armada
 verá en el polo opuesto
 el holandés resplandecer mi espada
 (VEGA, 1625, vv. 645-652).

A monarquia, alegoria de Felipe IV, por meio do diálogo com a Fama, faz com que a narrativa tenha um desenlace que se aproxima da crônica

histórica, com a vitória de Don Fadrique sobre os holandeses e a retomada de Salvador.

Considerações finais

Para o hispanista brasileiro é significativo descobrir dentro da vasta obra de Lope de Vega uma peça cujo título aponta para um fato histórico relevante brasileiro. As invasões holandesas a um território luso-espanhol forneceram a Lope um mote para mais um drama histórico, ou seguindo as palavras de Menéndez Pelayo (1970), para mais uma obra de "periodismo dramático", já que a ação de *El Brasil restituido* se passa meses antes da encenação da peça e a obra acaba adquirindo status de um periódico informativo. Ora, a partir da breve análise proposta neste artigo, constatamos que o objetivo de Lope não era propor uma descrição das terras brasileiras e fazer uma análise reflexiva sobre os indígenas que ali habitavam. Antes, tenciona a questão judia – tão relevante no contexto do século XVII na Península Ibérica – com a invasão holandesa em Salvador para narrar os feitos de Don Fadrique de Toledo Osorio e, por consequência, de Felipe IV, "o rei Planeta". Em suma, o índio não é um inimigo a ser combatido, pois a sua conversão o exime da vida pecaminosa que segue. O judeu, por outra parte, é consciente de seu modo anticristão e se transforma no antagonista ideal para uma vitória ibérica e cristã.

Ao mesmo tempo, o *locus brasileiro* é usado por Lope como mais um espaço de glória para narrar façanhas ibéricas. Ou seja, as terras brasileiras apareciam como mais um espaço de vitória em um século cujo domínio dos Austrias Mayores se expandia a passos largos. Assim como no poema épico *La Jerusalén conquistada* (1609), Lope usa esse espaço para narrar – ainda que modificando diversos fatos históricos – a conquista de Jerusalém por guerreiros cristãos e católicos, *El Brasil restituido* tampouco se apresenta como uma obra cujo mote é a excentricidade do espaço americano, antes a restituição desse espaço pelos ibéricos.

Isto posto, fica claro como *El Brasil restituido* se enquadra no modelo de drama histórico de Lope que tem como principal objetivo a propagação da monarquia dos Austrias. Não em vão o título apresenta o vocábulo "restituido", o qual

aponta para um argumento de retomada, de reconquista. Ainda assim, pode-se notar com a leitura da peça o imaginário europeu em relação às Índias – o continente americano – e sobre os indígenas. Embora a antropofagia não seja a matéria preponderante da peça, ela aponta para um dos principais tópicos entre os europeus sobre os nativos americanos.

Referências

CALVO, Florencia. El espacio del otro en El Brasil restituído, una comedia de Lope de Vega de "tema americano". *Assaig de teatre*: Revista de l'associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, 2002.

FERNÁNDEZ GARCÍA, María Angéles. *Criterios inquisitoriales para detectar ai marrano*: los cripto-judíos en Andalucía en el siglo XVI. Madri: Ámbito, 1995.

HAPPEL, Claudia. El Brasil Restituído de Lope de Vega. ¿un caso de propaganda política? In: FUENTE BALLESTEROS, Ricardo; PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. *Del barroco al neobarroco*. Burgos: Universitas Castellae, 2009.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Lope de Vega y los judíos*. Bordeaux: Bulletin hispanique, 1973. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1973.4097>.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Obras completas de Lope de Vega*. Madri: Atlas, 1970.

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. "El Brasil restituído" de Lope de Vega y "La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos" de Juan Antonio Correa. *Historia emblemática*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2012.

RABELAIS, Francois. *Briefve déclaration a'aucunes dic-tions plus obscures contenues on quatriesme livre des faicts et dits héroiques de Pantagruel en l'espitre limi-naires*. Paris: Gallimard, 1955.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Lope*: el verso y la vida. Madri: Cátedra, 2018.

SANTOS, João Henrique dos. "Gente da Nação": os judaizantes e a preservação do judaísmo no Brasil. In: LEWIN, H. (coord.). *Identidade e cidadania*: como se expressa o judaísmo brasileiro [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. p. 64-71.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1974.

THÉVET, André. *As singularidades da França Antártica*. São Paulo: Itatiaia, 1978.

VEGA, Lope. *El Brasil restituído* em SERRA MARTÍNEZ, Elias. *El Brasil restituído de Lope de Vega*. Brasília, DF: Consejería de educación de la embajada de España, 2011 [1625].

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega*: su vida y su obra. Madri: Gredos, 1969.

Wagner Monteiro

Doutor e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba, PR, Brasil; pós-doutorando na área de literatura espanhola e tradução na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil.

Ana Karla Carvalho Canarinos

Mestre em Études Lusophones, pela Université Lumière Lyon 2, França. Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP, Brasil. Bolsista Fapesp.

Endereço para correspondência

Wagner Monteiro

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Rua do Iago, 717

Cidade Universitária, 05508220

Butantã, SP, Brasil

Ana Karla Carvalho Canarinos

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571

Barão Geraldo, 13083970

Campinas, SP, Brasil