Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol

Carlos Junior Gontijo Rosa¹

RESUMO: Observando as diferentes leituras do mito de Faetonte, originalmente contado por Ovídio (43 a.C.~18 d.C.) em suas *Metamorfoses* (séc. I d.C.), em comparação com a peça *El hijo del Sol, Faetón* (1662), de Calderón de La Barca (1600-1681), percebe-se em *O Precipício de Faetonte* (1738), de Antônio José da Silva (1704-1739), um tom diferenciado de exploração da narrativa ovidiana, usada apenas como mote, sem relação direta com grande parte das cenas da ópera joco-séria portuguesa.

ABSTRACT: Observing the different readings of the myth of Phaeton, originally told by Ovid (43 B.C~18 A.C.) in *Metamorphoses* (cent I A.C.) compared with the play *El hijo del Sol, Faetón* (1662), by Calderón de La Barca (1600-1681), it is noticed in the play *O Precipício de Faetonte* (1738), by Antônio José da Silva (1705-1739), a different tone in the exploration of narrative, only use as a motto, without a direct relation to the great number of the scenes of the portuguese joco-serious opera.

PALAVRAS-CHAVE: Releitura; Tragicomédia; Fábula; Mito.

KEYWORDS: Dialogism; Tragicomedy; Plot-structure; Myth.

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa. *Mensagem*.

O mito da queda do filho do Sol, contado por Ovídio nas *Metamorfoses* (I a.C.), ecoa dramaticamente nas obras de Pedro Calderón de La Barca (1600-1681) e Antônio José da Silva (1705-1739), adaptadas de forma livre do original, provavelmente perpassado pelo viés “moralizante” que a obra ovidiana adquire na Idade Média. Escrito em francês antigo, mas de autoria contestável, no *Ovídio Moralizado* “cada história é seguida de uma interpretação que expõe o significado oculto da fábula, desenvolvendo, às vezes, um prenúncio do *Novo Testamento*, às vezes, uma alegoria moral, histórica, geográfica ou científica.”² (GRENTE, 1992, p. 1093).

¹ Mestrando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Projeto: “O criado e o semideus: o tragicômico em *O Precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva”. carlosgontijo@gmail.com

² Tradução nossa, bem como nas demais citações de textos teóricos. Para os trechos da peça *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de La Barca, optamos por manter a língua original, uma vez que a tradução poética dessa peça não é nosso interesse na pesquisa, e que a tradução sumária dos trechos não estaria à altura dos versos calderonianos.

Muitos outros autores medievais buscaram moralizar os mitos. Temporalmente próximo de Caderón de La Barca está Juan Pérez de Moya, que em 1585 escreve a sua última obra, *Philosophía secreta de la gentilidad*. Nesse compêndio mitológico greco-romano, Pérez de Moya, após apresentar uma possibilidade histórica de surgimento do mito, encontra a moralidade da fábula de Faetonte da seguinte forma:

também para repreender aos que sabem pouco e menos, usam-se das ciências; e que os grandes impérios, administrações e a República não sejam entregues a moços ou a homens de pouco saber, mas a sábios e experimentados. Admoesta-nos, também, que os filhos não menosprezem os conselhos dos pais, se não querem ter mau final. (MOYA, 1995, p. 244).

Sobre a permanência do texto ovidiano ao longo da Idade Média latina e seus ecos, Ernst Curtius (1996, p. 50) afirma que “As *Metamorfoses* eram também o repertório empolgante e romanesco da mitologia. [...] Era preciso conhecer As *Metamorfoses* muito bem; do contrário, impossível compreender os poetas latinos”.

Por outro lado, nem Antônio José, nem Calderón de La Barca fixaram-se no mito antigo, mas, ao contrário, eles promoveram uma releitura de seu conteúdo, atualizando-o. “Se o sistema convencional do mito greco-latino favorece uma transmutação purificante e glorificadora – não permanece por isso menos vulnerável, pois que a autoridade de que se vale não é nada mais do que um hábito estético” (STAROBINSKI, 2001, p. 241).

Não trazemos nenhuma análise pormenorizada do mito em Ovídio porque ele não tem uma relação direta com as preceptivas seguidas por Calderón e Antônio José, servindo a este estudo apenas para a exposição das mudanças de perspectiva em relação ao mito na Ibéria dos séculos XVII e XVIII. Pensando que tal iniciativa corromperia o foco deste trabalho, partamos sem mais para as versões dramáticas.

El hijo del Sol, Faetón, de Pedro Calderón de La Barca

Pedro Calderón de La Barca apresenta no Salão Real do Palácio, na cidade de Madrid, Espanha, em 1662, a peça *El hijo del Sol, Faetón: comedia famosa*. Em seu enredo, Calderón admite quase todos os personagens presentes em Ovídio, adaptado ao gosto do público espanhol contemporâneo e acrescenta personagens apenas citados por Ovídio, e ainda outros, que fazem parte de histórias míticas paralelas. Todos, no entanto, encadeiam-se de forma a constituir um enredo movimentado e coeso, muito

apreciado na época. Tentaremos descrever alguns pontos em comum entre a narração dos mitos, explicitando os procedimentos utilizados por Calderón de La Barca para sua adaptação.

O poeta, que foi um dos pilares do teatro espanhol do século XVII ao lado de Lope de Vega (1562-1635), utiliza em sua composição uma estrutura híbrida entre tragédia e comédia. Híbrida porque, numa mesma obra, traz ambos os gêneros, mas de forma tão esquemática que podemos identificar sem grandes dificuldades a separação, de origem aristotélica, dos gêneros e homens superiores e inferiores nas figuras heróicas e jocosas da peça.

Na peça de Calderón, bem como em toda a literatura representativa do Século de Ouro espanhol, “encontramos os tópicos do Barroco e também, próprio do caráter espanhol, o problema da honra ou, se queremos, do *honor*.” (MINGORANCE, 1981, p. 462).

A honra para o espanhol contemporâneo de Calderón é construída nele próprio (*la honra*), mas também com relação ao outro (*el honor*). O dicionário *Academia Autoridades*³, de 1734, nos diz que *honra* significa “estima e boa fama, que se encontram no sujeito e deve ser mantida”, ao passo que *honor* se diz da honra com esplendor e publicidade. De importância fundamental para a identidade espanhola do Seiscentos, “a desonra é como a morte” (PIDAL, 1943, p. 140). Mais do que quando se comete um crime, perder a honra se dá quando alguém retira sua consideração e respeito ao outro. Como nos diz Hansen (2004, p. 137), “a honra está constituída [...] na opinião alheia, para que esta seja temida e, dependendo as ações da censura e do juízo de outros, para que se procure satisfazer a todos agindo bem”. Sendo assim, a honra é atribuída pelo povo, que por si não a tem. Mas é também o povo quem pode tirá-la, através da murmuração. Manter-se honrado depende mais do que é visto e falado do que daquilo que de fato é feito. Calderón aproveita o mote do insulto de Épafo em relação não só a Faetonte, como também à sua mãe, para desenvolver o tema da honra em sua peça. O que para Ovídio é só um disparador da ação, para Calderón e espectadores é o cerne da questão.

³ *Diccionario de La lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Tomo quatro. Compuesto por La Real Academia Española. Imprenta de La Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1734. Reproducido a partir del ejemplar de La Biblioteca de La Real Academia Española. Disponível em <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.*

A fim de retomar sua honra, Faetonte pede ao pai que seu reconhecimento seja público. Covarrubias, em seu *Tesoro de la Lengua Castellana* (1674, p. 58v), assinala: “restauração da honra, coisa grave e difícil de fazer, [...]. A honra se busca barba a barba, e o que o homem pode negociar por si mesmo, não deve encomendar a criado ou procurador”. A honra é restituída ao indivíduo através da vingança direta, ou seja, o desonrado é quem deve cobrar a sua dívida de honra.

A vingança também deve ser proporcional ao insulto recebido: se há um agravo não divulgado, a vingança deve ser também secreta; ao passo que, sendo o agravo público, a vingança deve ser ressoante e pública. Em *El hijo del Sol*, Faeton, a própria personagem de Faetonte alega a seu pai a necessidade de ser publicamente reconhecido como seu filho, de forma quase espetacular, dado o agravo do insulto recebido.

Faetón: Aunque llevo en tus honores
cuanto pretendido truje,
Climene ha dado ocasión
a que ser verdade se dude.

Climene: Dice bien, y si no lleva
una seña que le ilustre,
tan por loco como antes
has de ver que le presumen (CALDERÓN, 3, 656-663).
[...]

Climene: Faetón, no Eridano ya,
le trae, como hijo de Apolo,
sed testigos de su honor,
pues lo fuisteis de su oprobio (CALDERÓN, 3, 1029-1032).

Faetonte, cabe lembrar, foi desmoralizado não só por seu companheiro Épafo, mas também pela ninfa Tétis, por quem estava apaixonado, e por Admeto, rei da Tessália. A personagem só enxerga a reparação de tão grave insulto conduzindo o carro do Sol.

Não há vingança por instâncias judiciais ou legais, e uma traição não se vinga com outra traição, sendo esse um ato covarde e desonroso por si só. Não há orgulho em vingar-se, há a necessidade, pois que “a vingança é um dever doloroso” (PIDAL, 1943, p. 143). Muito diversa do ciúme, embora esse sentimento possa estar envolvido na questão, sabe-se que a desonra provoca a vingança, que por sua vez é a desonra do outro, que requererá sua vingança, em um ciclo vicioso de derramamento de sangue até a dizimação de uma família.

Sem uma compreensão da noção espanhola de honra, torna-se difícil compreender esse teatro. A honra, como já foi dito, só cede lugar à pessoa do Rei, “pessoa universal, necessária à comunidade ou exército” (PIDAL, 1943, p. 147). A honra anima toda a vida da comunidade em questão. Manchar sua honra – que a comunidade tem nas mãos – é manchar as mãos da comunidade. A honra é social e manchá-la, mesmo por cumplicidade, sendo ato de alguém que não defende a honra de sua comunidade, é covardia.

A vingança da honra, portanto, vem como defesa do bem social, que é anterior à vida de entes queridos ou mesmo própria. A honra só cede ante o bem comum da pátria, sendo o indivíduo de uma heroicidade estóica, portador de um dever doloroso, mas com um sofrimento severo e decidido. A vingança também é o único castigo adequado à ofensa.

Se por um lado Lope de Vega cria as linhas fundamentais de orientação da arte no século XVII espanhol, é Calderón de La Barca quem incorpora a esses fundamentos os recursos do Barroco. Para a apresentação das peças de Lope de Vega não é necessária a cenografia espetacular que o barroquismo de Calderón exige. O autor compõe um espetáculo insuperável de dança, música, artes plásticas e até teatro.

De acordo com a técnica teatral barroca, as peças devem girar em torno de um motivo central, com gestos e paixões desmesurados dos protagonistas. Todo o dinamismo da peça está contido nos protagonistas, sempre em luta consigo. Estruturalmente, é muito importante a estilização esquemática da realidade, com uma ordenação sempre simétrica e correlativa das personagens.

O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva

A última peça de Antônio José da Silva, encenada pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto, na cidade de Lisboa, Portugal, em 1738, enquanto o autor aguardava a execução no Presídio dos Estaus, retoma, a exemplo de *El hijo del Sol, Faeton*, de Calderón de La Barca, o mito de Faetonte.

A peça do Judeu foi produzida, como já foi dito, na primeira metade do século XVIII. Como Curtius (1996, p. 121), acreditamos que continua vigente nessa obra o antigo sistema da retórica, no qual “a tópica é o celeiro de provisões”. Sendo assim, optamos por buscar entender as referências ao mito anteriores a Antônio José e que poderiam ter influenciado sua escrita.

O Faetonte de Antônio José é um filho de pastor com finezas galantes, que sai da Tessália e chega à Itália em busca “do original da cópia” de um medalhão que encontrou próximo a um navio naufragado. Na Itália, conhece a princesa Egéria, uma ninfa do rio Erídano que teve seu trono usurpado pelo tio, Tages, que agora pretende legitimar a posse do trono casando sua filha, Ismene, com Albano, príncipe da Ligúria e ex-amante de Egéria.

O protagonista Faetonte é acompanhado por Chichisbéu, seu criado, e Fíton, um grande feiticeiro tessálio que detém um segredo sobre a origem de Faetonte e o segue para tentar impedir o seu precipício. Egéria e Faetonte fazem um pacto amoroso de matar o futuro casal real – Ismene e Albano. Mas tudo começa a dar errado quando Faetonte descobre que Ismene é o original do retrato que traz consigo. A partir de então, tenta de todas as formas declarar-se para ela e passa a enganar Egéria.

Neste meio tempo, Fíton se despe dos adereços de feiticeiro para passar-se por um homem comum. Chichisbéu encontra-os e os veste, fazendo com que todos na Itália pensem que ele é Fíton. Aconselhado pelo patrão, Chichisbéu acaba mantendo a farsa na corte de Tages. Depois de muitas trapalhadas de Chichisbéu e Faetonte, que tornam o enredo bastante intrincado, o criado declara, também por ordem de Faetonte, que este é o filho do Sol.

Por outras cenas, já sabemos que Egéria ainda ama Albano e está enganando Faetonte e Mecenas, um cavaleiro da corte de Tages, com falsas promessas de casamento. Chirinola, criada de Egéria, e Chichisbéu se enamoram, mas ela só ficará com ele se deixar de ser feiticeiro.

Depois de um incidente no casamento de Ismene e Albano, no qual as luzes do Himeneu se apagam, Tages decide dar a filha em casamento ao pretenso filho do Sol. Assim, Albano, Egéria, Mecenas e Ismene ficam inconformados com o destino que lhes está sendo imposto e buscam formas de mudá-lo.

Por interesse em Chirinola, Chichisbéu acaba contando a Ismene que não é feiticeiro, mas criado de Faetonte, que o mandou mentir sobre sua semideidade. Assim, todos se injuriam contra Faetonte, apertando ainda mais o nó do enredo. Egéria retira-se para o rio Erídano. Nesse momento, Fíton declara a Faetonte que ele é filho legítimo do deus Apolo. Querendo provar o seu valor, Faetonte pede ajuda ao pai, que promete fazer qualquer coisa para resgatar sua dignidade. O filho pede para conduzir o carro do Sol por um dia, para mostrar a todos a sua ascendência.

Como na narrativa ovidiana, Apolo tenta em vão dissuadir o filho da empresa. Faetonte sobe ao Firmamento com o pai, a fim de cumprir seu intento. Conduzindo o carro do Sol, o jovem semideus perde o controle da direção, causando grande estrago. Júpiter, então, lança um raio que atravessa o carro, e Faetonte cai nos braços de Egéria, que o leva para o fundo do rio. Todos lamentam a sua morte.

De repente, “desce Apolo em uma nuvem” e restaura os desequilíbrios que ocorrem no reino desde que Tages assumiu o trono da Itália. Ressuscita Faetonte e o casa com Egéria, para juntos reinarem na Itália e Erídano. Ismene casa-se com Albano e vão reinar na Ligúria. Como complemento, Chirinola aceita a corte de Chichisbéu.

Podemos perceber na obra do Judeu, em comparação às duas fontes anteriormente observadas, a retomada do motivo principal ovidiano da queda do filho do Sol por uma inépcia no manejo da carruagem sagrada. Se, em Calderón de La Barca, Faetonte só se desvia do caminho por tentar livrar Tétis, sequestrada por Épafo, das mãos do vilão, como se constata a seguir:

Faetón: ¡Valedme, cielos!,
que es de vuestros claustros desdoro
que a ellos los celos se atrevan,
o perdonadme si rompo
de la carrera la línea,
alterando el orden todo
del día, que he de seguirle
o morir en su socorro.
Mas, ¿qué es esto? Los caballos
Desbocados y furiosos,
Viéndose abatir al suelo,
Soberbios extrañan otro
Nuevo camino... Y no, ¡ay triste!,
El desmán, sino en que ya
La cercanía del solio,
(del teatro del fuego aparece.)
del ardiente luz de tantos
desmandados rayos rojos
montes y mares abrasa. (CALDERÓN, 3, 1085-1104).

Em Ovídio e Antônio José, a *hýbris* do jovem mortal é querer comparar-se a um deus, tentando feitos maiores do que os que lhe cabem, como se vê nas seguintes passagens:

Ele assusta-se. Já não sabe como guiar as rédeas
confiadas,
Nem onde está o caminho, nem, se sabia, lograva
controlá-los. (OVÍDIO, II, 169-170).

Faetonte: [...] Pois que faço, que não encaminho os meus giros aos seus cristais, para retratar neles a grandiosa pompa de meus luzimentos? Mas, ai de mim, que os brutos enfurecidos correm sem governo! Mas que muito, se discorrem guiados da minha infelicidade. (SILVA, 1958, v. 4, p. 197).

Outras mudanças na estrutura do mito ainda são feitas pelo Judeu. Podemos mesmo dizer que as únicas partes realmente concernentes ao que conta Ovídio são aquelas representadas na cena 3 da Parte 3. Mesmo nela, tomada como cena vista dentro do todo da obra, percebemos diferenças na motivação, ou pelo menos no peso dela, em relação a Ovídio.

O Precipício de Faetonte foi a última peça escrita por Antônio José antes de sua prisão. Nela vemos a liberdade com que o autor monta a sua trama, utilizando o paradigma ovidiano só no final. Essa também é sua postura frente aos mitos de Proteu e Nereu, em *As Variedades de Proteu* (1737). Ressaltamos seu amadurecimento enquanto dramaturgo em relação a suas peças anteriores – *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), *Esopaida* (1734), *Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736) e *O Labirinto de Creta* (1736) –, inclusive ao escolher temas que lhe dessem maior possibilidade de manifestação do seu estro cômico.

No entanto, Antônio José não abandona as características principais dos personagens já reconhecíveis por um público acostumado à apreciação artística ou, pelo menos, familiarizado à temática mítica. Assim, o Faetonte português possui basicamente a mesma descrição do original ovidiano. Ele é um personagem jovem e valoroso, mas imprudente por conta de sua tenra idade. Se, na pena do dramaturgo, algumas características de Faetonte pesam mais, é para ressaltar o amor e as finezas poéticas.⁴

Nas peças de Antônio José publicadas por Francisco Luís Ameno, há uma explicação inicial sobre o enredo, nomeada *Argumento*. Desde aí, aponta-se uma valorização da intriga amorosa, em detrimento mesmo do modelo, ou ressignificando-o. Em Antônio José, Faetonte desde o princípio, ainda humilde pastor, almeja mais do que lhe cabe.

⁴ Ao cotejar as versões de Plauto, Luís de Camões e Antônio José da Silva para o mito da concepção de Hércules, Silveira (1992, p. 170, grifo do autor) afirma que “*amor e ‘finezas poéticas’* da galantaria cortês dão, portanto, a nota de originalidade portuguesa em relação ao modelo plautino”.

Faetonte: Ainda não creio que me veja habitar em palácios! Quanto me agradam estes mármore! Quanto me recreia esta magnificência! Parece que nestas altas torres habitam os meus pensamentos; nestes edifícios se elevam os meus espíritos! Estes pórticos são polidos espelhos de minha ambição; estas colunas talvez se erigiram para nelas se colocarem os meus triunfos!

Fíton: Não gastes o tempo em aéreos pensamentos, quando sabes que és filho de um pastor.

Faetonte: Também Apolo foi pastor de Admeto. Nada me injurias com isso. (SILVA, 1958, v. 4, p. 113).

Se, em Ovídio, Faetonte é injustiçado por Épafo, em Antônio José, Faetonte faz tanto por sua ambição de ser mais do que é, que seu intento parece despropositado.

Outro ponto que não pode deixar de ser observado neste pequeno comentário à obra de Antônio José é o total desinteresse pela questão das metamorfoses, *leitmotif* do texto ovidiano. Ovídio descreve esse mito nas *Metamorfoses*, a fim de justificar as metamorfoses das Heliades e de Cigno. Em Calderón, ainda temos a questão das metamorfoses na personagem Climene, Tetis e, quando da morte de Faetonte, em Galatea e no coro que representa seu séquito.⁵ Climene é também a fera caçada nos bosques por todos, e as ninfas tornam-se salgueiros pela tristeza da perda do herói. Em Antônio José, isso não acontece; a peça serve apenas como entrecho amoroso entre os diversos casais que passam pela cena.

Como tema central, o amor e as finezas poéticas, agregados às características da tragicomédia – especialmente o final conciliatório – levam Antônio José a ignorar não só as metamorfoses, como, por meio de um *deus ex machina*, resgatar Faetonte e casá-lo com Egéria e Ismene com Albano, unindo humanos e semideidades em casamento, mantendo a ordem estabelecida. Mesmo com seu final indo em direção diametralmente oposta ao final ovidiano, ele conserva a lógica de seu tempo que é, segundo Silveira (1992, p. 176), “respeitar o núcleo da fábula tomada de empréstimo, exercitando a criatividade refratora na invenção de novos episódios”. Faetonte se enfurece por não o acreditarem filho do Sol, exige a carruagem, dirige-a, causa catástrofes terríveis, é

⁵ Nas *Metamorfoses*, quando Zeus atinge o carro do Sol com um raio, Faetonte cai como uma estrela cadente no Rio Erídano, na Itália. Suas irmãs, as Heliades, vão até a margem e pranteiam pelo irmão falecido. De tanto chorar à margem do rio, seus corpos transformam-se em salgueiros. Já Cigno, amigo de Faetonte, é metamorfoseado em um cisne. Em *El hijo del Sol, Faetón*, a ninfa Climene, mãe de Faetonte, é vista pelas personagens como uma fera. Ela não é, de fato, metamorfoseada, mas aparece aos olhos de todos como tal. Tetis também tem o dom de metamorfosear-se em água, quando convenha. Já Galatea e seu séquito, chorando pela morte do irmão Faetonte, tal como no mito ovidiano, tornam-se álamos negros, com lágrimas de âmbar.

fulminado e cai no rio Erídano. O entorno são apenas episódios saídos da mente imaginativa do autor.

O *deus ex machina* também é um recurso controverso na dramaturgia, desde Aristóteles. O estagirita afirma que

O desenredo das fábulas, é claro, deve decorrer da própria fábula e não, como na *Medeia*, dum mecanismo [*deus ex machina*] e como, na *Ilíada*, quando se discute o zarpar de volta; à intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver. (ARISTÓTELES, XV, 5).

Para Aristóteles, o *deus ex machina* é um artifício externo à fábula contada e denotaria uma inépcia do autor em resolver os nós que ele mesmo compôs. Se, por um lado, a teoria aristotélica nega a possibilidade da utilização do recurso do *deus ex machina*, por outro, defende-se que “a intervenção divina, a desfazer o nó cego da trama e garantir o ‘final feliz’ requerido por toda comédia, [...] era o único epílogo possível e nascido da própria economia da trama urdida” (SILVEIRA, 1992, p. 174). Sem contraria a teoria aristotélica, Silveira defende que Antônio José leva sua intriga a uma tensão tão extrema, que não seria mais possível retornar ao necessário desfecho alegre sem a quebra da expectativa do público ou sem surpresa, recurso cômico discutido por Henri Bergson (1987).

Antônio José pode ter tido como referência a própria obra de Calderón, autor conhecido em Portugal. Porém, diferentemente do autor espanhol, o Judeu não utiliza todas as personagens do mito ovidiano, ao mesmo tempo em que insere outros, de acordo com as necessidades da ação da peça. Dado que o enredo de *O Precipício de Faetonte* e *El hijo del Sol*, *Faeton* são bastante discrepantes entre si e em relação ao tratamento do mito ovidiano, acreditamos que Antônio José não tenha tomado conhecimento da obra de Calderón de La Barca ou, se teve contato com ela, não a utilizou como paradigma da sua construção dramática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1899). 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El hijo del Sol: Faetón* (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana* (1674). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1996.
- GRENTÉ, Cardinal Georges (dir.). *Dictionnaire des Lettres Françaises: le Moyen Age*. Paris: Fayard, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. (1989) 2. ed. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da UNICAMP, 2004.
- MINGORANCE, Margarita Gómez. “Apolo y Climene. El hijo del Sol, Faetón. (Análisis de dos comedias calderonianas)”. *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Anejos de la Revista *Segismundo*, n. 6, 1981, p. 461-476.
- MOYA, Juan Pérez de. *Philosophía secreta de la gentilidad* (1585). Edição e introdução de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tradução de J. Charmond. Tome 1. Paris: Librairie Garnier Frères, 1936, p. 53-77.
- OVIDIO. *Metamorfosi*. Vol. 1. Tradução de Ludovica Koch. Itália: Fondazione Lorenzo Valla, 2005.
- PIDAL, Ramon Menendez. *De Cervantes y Lope de Vega*. 2ª. edição. Buenos Aires: Espasa-Celpe, 1943.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1734.
- SILVA, Antônio José. *Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1992.
- STAROBINSKY, Jean. “Fábula e mitologia nos séculos XVII e XVIII”. In: *As máscaras da civilização: ensaios*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 231-260.