



ANTÔNIO AUGUSTO DE QUEIROGA

OBRAS

edição, apresentação e notas
JOSÉ AMÉRICO MIRANDA

ORCÃO
EDICOES

FALE
UFMG



OBRAS

LETRATENSA



O ORGANIZADOR DESTES VOLUMES, José Américo Miranda, nasceu em Alto Rio Doce (MG), em 1951. É poeta e professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG. Publicou *Cidade Exata* (1981), *Amor Bruxo* (1982), *Poemas do Amor Incompleto* (1990) e *Poemas* (1997). Editou a antologia *Sátiras, Epigramas e Outras Poesias*, do Padre José Joaquim Correia de Almeida (1982) e o *Bosquejo da História da Poesia Brasileira*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1997).

ANTÔNIO AUGUSTO DE QUEIROGA

OBRAS

Edição, apresentação e notas
JOSÉ AMÉRICO MIRANDA

BELO HORIZONTE
OROBÓ EDIÇÕES
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
1999

ANTÔNIO AUGUSTO DE QUEIROGA
OBRAS: POESIA TEATRO ENSAIO
OROBÓ EDIÇÕES
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
1999

QUEIROGA, ANTÔNIO AUGUSTO DE (± 1811/1855)
EDIÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS
DE JOSÉ AMÉRICO MIRANDA
152 p.

© DIRETORIA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ISBN
85-87151-01-0

NENHUMA PARTE DESTA OBRA PODE SER REPRODUZIDA
SEM CONSULTA À EDITORA E AUTORIZAÇÃO
POR ESCRITO DA DETENTORA DO COPYRIGHT.

FALE
COMOS

AV. ANTÔNIO CARLOS, 6627, PAMPULHA,
BELO HORIZONTE, MG, CEP 31270-901
FONE (031) 499-5102 - FAX (031) 499-5120

DIRETORA ELIANA AMARANTE DE MENDONÇA MENDES
VICE-DIRETORA VERONIKA D. E. B. BENN-IBLER
CHEFES DE DEPARTAMENTO

LETRAS CLÁSSICAS ANTÔNIO MARTINEZ DE REZENDE *LETRAS ANGLÓ-GERMÂNICAS* SANDRA REGINA GOULART ALMEIDA *LINGÜÍSTICA* SAMUEL MOREIRA DA SILVA *LETRAS ROMÂNICAS* DILMA CASTELO BRANCO DINIZ *SEMIÓTICA E TEORIA DA LINGÜAGEM* HAYDÉE RIBEIRO COELHO *LETRAS PORTUGUESES* LÚCIA CASTELO BRANCO

COORDENAÇÃO DE PESQUISA JOSÉ AMÉRICO MIRANDA **EQUIPE DE ESTAGIÁRIOS DA OFICINA MULTIMÍDIA DE TEXTOS DO CENTRO DE EXTENSÃO DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG** ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA, MAIZA FRANCO E RENATO CARDOSO CORGOSINHO

PROJETO GRÁFICO E ARTE FINAL OROBÓ EDIÇÕES
IMAGEM DA CAPA E VINHETAS AVE JAPONESA
REVISÃO GERAL JOSÉ AMÉRICO MIRANDA E MAIZA FRANCO

OROBÓ
EDIÇÕES

RUA GUAMARAS, 1470, ST. 1307, BARRO PRETO,
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL, CEP 30.180-101
FONES: (031) 275-3816 / 275-3390
e-mail: orobo@bhnet.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
OBRAS	21
1. POESIA LÍRICA	23
O Sabiá	25
O nome de Ocarlina	29
O retrato	31
No túmulo de uma moça	33
O carrasco	35
A vida do estudante	39
2. POESIA DRAMÁTICA	43
Elogio dramático	45
Cena I	47
Cena II	48
Cena III	51
Cena IV	55
Cena V	57
3. PROSA	59
Ensaio sobre a tragédia	61
Capítulo I	63
Capítulo II	81
Capítulo III	109
NOTAS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

APRESENTAÇÃO

UM POETA E UM SABIÁ

José Américo Miranda

O Poeta

O SÉCULO XIX, para quem estuda a literatura de Minas Gerais, há de parecer um século paralítico, se comparado ao turbulento e glorioso século XVIII. Com as exceções de Bernardo Guimarães, poeta e ficcionista de meados do século, e Alphonsus de Guimarães, poeta já dos anos noventa, Minas Gerais parece ter contribuído relativamente pouco para a vida espiritual e o panorama literário do país. Entretanto, uma perspectiva pessimista como a que enunciamos não suporta um exame mais detalhado. Uma das causas dessa desproporção na avaliação da vida literária mineira encontra-se no silêncio, no descaso e no desdém que o tempo presente tem manifestado com relação àquele período. Os poetas e escritores mineiros do século XIX não têm sido reeditados, não têm sido estudados, não têm sido lidos. Este livro traz à tona um autor que se encontrava mergulhado no esquecimento: o poeta Antônio Augusto de Queiroga.

Irmão de outro poeta, João Salomé Queiroga, Antônio Augusto nasceu na Vila do Príncipe, hoje cidade do Serro, em data que aguarda confirmação definitiva, provavelmente em 1811. Consideram este o ano de seu nascimento os autores Nelson Coelho de Sena, Spencer Vampré e José Paulo Paes e Massaud Moisés. Entretanto, Sílvio Romero e Sacramento Blake falam em 1812 ou 1813. A trajetória poética de Antônio Augusto de Queiroga e sua fortuna editorial foram bem diversas das de seu irmão, embora ambos estejam hoje igualmente esquecidos e relegados a segundo plano. Ao passo que João Salomé Queiroga publicou, tardiamente, três obras (*Canheúdo de Poesias Brasileiras*, em 1870; *Maricota e o Padre Chico — lenda do Rio de S. Francisco*, em 1871; e *Arremedos*, em 1873), o poeta Antônio Augusto, morto quando tinha cerca de 44 anos de idade, não chegou a publicar livros.

Embora tenhamos hoje as três obras publicadas por João Salomé Queiroga, e nenhuma de seu irmão, Antônio Augusto foi mais atuante

em seu tempo. Como seu irmão, ele estudou na Academia de São Paulo. Durante os anos em que residiu naquela cidade, foi um dos fundadores da Sociedade Filomática e tornou-se um dos redatores de sua *Revista*. Sacramento Blake afirma desconhecer que o poeta fizesse coleção de suas poesias e que delas só conhecia algumas publicadas em coleções de outros autores.

A situação dos conhecimentos sobre o poeta não sofreu grandes alterações desde o final do século passado. A julgar pelos dados disponíveis, ele deu início a suas atividades literárias enquanto freqüentava a Academia do Largo de São Francisco. Segundo Raimundo Magalhães Júnior, foi ele, em seu tempo de estudante, o primeiro tradutor de Byron no Brasil. Sua tradução de trechos do *Cain* foi considerada perdida por Pires de Almeida, que estudou com detalhes a escola byroniana no Brasil.

É possível que sua estréia sob a forma de letra impressa tenha ocorrido nas páginas da *Revista da Sociedade Filomática*, da qual foi um dos redatores. Nela apareceram a ode "O Carrasco", o "Elogio Dramático", drama alegórico em versos sobre a independência do Brasil, e os "Ensaio sobre a Tragédia", que foram escritos em colaboração com Justiniano José da Rocha e Francisco Bernardino Ribeiro, os outros dois redatores da *Revista*.

Poemas de sua autoria constam das mais importantes antologias da poesia brasileira feitas no século XIX, com exceção do *Parnaso Brasileiro* (1829-1832), de Januário da Cunha Barbosa, provavelmente porque essa publicação antecedeu à estréia do poeta. No *Mosaico Poético* (1844), de Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa Silva, foi publicado o madrigal "O Nome de Ocarlina"; no *Parnaso Brasileiro* (v.2, 1848), de João Manuel Pereira da Silva, apareceram a lira dita "do Sabiá", a cantata "O Rétrato" e a já mencionada ode "O Carrasco". Francisco Adolfo de Varnhagen fez constar do *Florilégio da Poesia Brasileira* (v.3, 1853) todos os poemas publicados por Pereira da Silva. E Melo Morais Filho, para o seu *Parnaso Brasileiro* (1885), escolheu a lira "O Sabiá".

Sacramento Blake transcreve, em seu *Dicionário*, um epitáfio que informa estar gravado num túmulo do cemitério de Diamantina, de uma moça que se envenenara por uma paixão amorosa. A ode "O Carrasco", o "Elogio Dramático" e a letra de uma canção muito popular entre os estudantes de São Paulo até a década de 1860, intitulada "A vida do Estudante", foram incluídos no *Parnaso Acadêmico Paulistano* (1888), por Paulo Antônio do Vale. É curioso que de nenhuma dessas antologias constem poemas de seu irmão mais velho.

Por esse conjunto de dados, podemos avaliar o papel desempenhado por esse autor no primeiro momento do Romantismo brasileiro e o prestígio que logrou alcançar entre os maiores conhecedores da literatura brasileira no século passado. No século XX, não mais se falou dele, a não ser em obras de caráter estritamente histórico. Ao que tudo indica, o poeta era descuidado para com suas próprias composições, não as recolhia, embora tivesse ganhado fama como repentista. Consta que ele se dedicou, também, à sátira.

Quanto aos “Ensaaios sobre a Tragédia”, uma “Biografia” de Francisco Bernardino Ribeiro, publicada após a sua morte, sem indicação de autoria, na *Minerva Brasiliense* (v.II, n.18, p.556-558, 15 jul. 1844), afirma que, neles, ele “teve a máxima parte do trabalho” e que Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga foram “seus colaboradores”. Antônio Soares Amora, em artigo introdutório à edição fac-similar da *Revista da Sociedade Filomática*, assim avalia esses “Ensaaios”:

Lido hoje, este ensaio, se de um lado nos deixa uma impressão positiva, pelo que contém de correta informação acerca da poesia trágica, de outro nos deixa [...] uma impressão negativa, pelo fato de os autores não terem conseguido compreender a importância dos trágicos modernos que, por originalidade, fugiram às regras da tragédia clássica: ingleses, particularmente Shakespeare, espanhóis, particularmente Lope de Vega e Calderón, e mais proximamente os alemães, estes, caracterizados como a “nova escola das extravagâncias... que se diz original e que é apenas ridícula” – e nos deixa também uma impressão negativa porque, às vésperas de nosso teatro romântico, iniciado em 1836 por Magalhães e Martins Pena, os redatores ainda afirmavam em tom categórico: “Com estas regras, com estes exemplos” (do mais ortodoxo teatro clássico) “o teatro brasileiro surgirá com glória e merecerá ser contado no número daqueles que podem servir de modelo.”

Formam os “Ensaaios”, justamente pela característica assinalada como de valor negativo por Soares Amora, um excelente exemplo do momento em que o cânone clássico, imposto pela formação tradicional do pensamento estético, mistura-se à ansiedade romântica de desejar com ardor um bom teatro para o Brasil. Na expressão do mesmo

Soares Amora, no mesmo artigo, “na sucessão dos períodos ou, se se prefere, das modas literárias, ocorrem, com freqüência, épocas de transição que poderíamos ver como campos de forças que se opõem, mas acabam por encontrar uma resultante.”

A obra poética de Antônio Augusto de Queiroga, assim como os “Ensaio sobre a Tragédia”, representa um desses momentos, em que, na história literária, o campo de forças está se organizando, sem ter encontrado ainda uma resultante. Ela, a pequena obra que nos restou, representa bem essa época; e essas épocas, como afirma o ensaísta citado, “são ricas de interesse, pela complexidade do conflito de tendências” que comportam. São épocas, na verdade, que muito nos devem interessar hoje, pois que vivemos no século do dinamismo, da simultaneidade e das mutações rápidas.

Antônio Augusto de Queiroga bacharelou-se em Direito pela Academia do Largo de São Francisco, em São Paulo, e exerceu a advocacia em Diamantina, segundo alguns autores, e em sua cidade natal, conforme outros. A mesma dúvida paira sobre o local de sua morte, ocorrida em 1855.

“O Sabiá”

Para que o leitor possa fazer uma idéia do método de trabalho utilizado na preparação desta edição e das discussões desenvolvidas com os estagiários que auxiliaram na preparação dela, apresentamos em seguida as razões pelas quais fizemos as opções que fizemos entre as disponíveis nas várias lições que encontramos da lira “O Sabiá”, primeiro poema do livro.

Essa lira, certamente o mais bem realizado de todos os poemas que escreveu o poeta, aparece nas seguintes publicações: *Parnaso Brasileiro*, de João Manuel Pereira da Silva (v.2, 1848); *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen (v.3, 1853); e *Parnaso Brasileiro*, de Melo Moraes Filho (1885). O poema é composto por nonas, todas em versos redondilhos maiores. Os três últimos versos da primeira estrofe funcionam como refrão, sendo repetidos sem alterações ao final de cada uma das estrofes seguintes, até as duas últimas, nas quais aparecem modificados. Em todas as edições a repetição do refrão é apenas indicada por suas palavras iniciais (“Ah! Junta”) e um “etc.” Entendemos que esse procedimento é adequado para as grandes antologias, em que a questão da economia de espaço é premente, mas que seria inadequado editar o poema dessa forma nesta primeira edição

das *Obras* do poeta. É preciso lembrar que, nas duas últimas estrofes do poema, em todas as edições, o refrão é modificado e, por isso, aparece impresso em sua totalidade. Apenas na última estrofe o refrão se reduz a um dístico, ficando aumentada de um verso a parte inicial da estrofe. No todo, o poema se compõe de oito estrofes de nove versos.

Em Pereira da Silva e em Varnhagen, o poema traz apenas a designação genérica de “Lira”; só em Melo Morais Filho aparece o título “O Sabiá”, seguido pela indicação genérica (“Lira”). Entendemos que essa última forma é a mais adequada, porque, ao mesmo tempo que dá ao poema um título que o especifica, organiza hierarquicamente os elementos que o compõem. Em 1885, quando Melo Morais Filho a publicou, a lira já tinha ganhado fama. Ela tinha-se tornado conhecida e era, segundo Waltensir Dutra e Fausto Cunha, dita “do Sabiá”. O título, nesse caso, veio ao poema como testemunho de sua consagração.

Na primeira estrofe, há uma discrepância, entre as lições de Pereira da Silva e de Varnhagen, no que diz respeito à pontuação do sexto verso. Em Pereira da Silva, vem “Descanta, geme, e suspira.”, e em Varnhagen, “Descanta, geme e suspira.” Melo Morais Filho segue o exemplo de Varnhagen. A diferença entre os dois primeiros autores, separados por uma década apenas, parece nos indicar o momento em que começou a se insinuar nos espíritos a exigência de um sistema mais moderno e mais lógico de pontuação. A vírgula antecedendo a conjunção aditiva “e” era largamente utilizada no século passado. No caso desse verso, a intuição de Varnhagen o pontuou como o fariamos hoje. Entendemos, como Melo Morais Filho, que conservou a pontuação de Varnhagen, que essa lição deve ser mantida.

Na segunda estrofe há outra divergência de pontuação entre os mesmos autores. Em Pereira da Silva o segundo verso traz vírgula no final; em Varnhagen e Melo Morais Filho falta a vírgula. Este era outro hábito freqüente, àquela altura do século XIX: o do uso da vírgula antes do pronome relativo “que”, independentemente do tipo de oração introduzida por ele. No caso em pauta, o pronome introduz uma oração adjetiva restritiva, de modo que o uso da vírgula não é recomendado. Por essa razão, como Melo Morais Filho, adotamos a lição de Varnhagen. Nesta edição, ao final dessa estrofe, como no de todas as outras, repetimos integralmente o refrão, para que a forma do poema, em sua totalidade, possa ser melhor apreciada pelo leitor. Julgamos que, em não havendo necessidade de economizar espaço, o refrão deve ser repetido na íntegra.

A terceira estrofe apresenta uma ambigüidade que nos pareceu justificar uma intervenção, com a finalidade de explicá-la e esclarecê-la.

Eis a estrofe:

Livrem-te os céus do ciúme,
 Meu querido passarinho;
 E que a tua amante ingrata
 Te menospreze o carinho.
 Mas tu não cantas queixoso,
 Amor teus versos inspira.
 Ah! Junta, cantor plumoso,
 Junta aos sons da minha lira
 Teu canto melodioso...

A consideração do poema em sua totalidade ajuda-nos a compreender melhor a estrofe. O poeta se encontra no bosque, sozinho, onde canta um sabiá. No refrão, o poeta pede ao passarinho que junte o seu canto (do passarinho) ao dele (poeta). Na segunda estrofe, o poeta indaga ao passarinho se ele “canta zeloso”, se “feliz amor” o inspira. E nos dois versos finais da terceira estrofe (repetida acima) o poeta conclui que o passarinho, diferentemente dele próprio (poeta), não canta queixoso e que o amor lhe inspira os versos. A ambigüidade a que nos referimos encontra-se nos terceiro e quarto versos dessa estrofe; eles se coordenam por meio da conjunção “E”, que dá início ao terceiro verso, aos dois primeiros: “E que a tua amante ingrata / Te menospreze o carinho.” Considerados fora de contexto, poderia parecer que o poeta está desejando ao passarinho que a amante dele (passarinho) lhe menospreze o carinho. Contudo, devemos lembrar que o primeiro verso começa por “Livrem-te os céus do ciúme” e que essas palavras (“Livrem-te os céus de”) devem reger ainda os versos terceiro e quarto, de modo que devem estar subentendidas (por ocorrência de zeugma) no terceiro verso, que deve ser compreendido assim: “E [livrem-te os céus de] que a tua amante ingrata / Te menospreze o carinho.”

Na quarta estrofe, subitamente, o poeta julga ouvir, no canto do sabiá, o nome da mulher amada; ele pede ao passarinho que o repita. Essa estrofe é a mesma, em todas as edições do poema.

Na quinta estrofe, deparamo-nos com dois problemas. O primeiro verso, em Melo Morais Filho, traz a palavra “acultes” onde nas outras edições vinha “ocultes”. A gralha nos pareceu evidente, pois a situação é justamente aquela em que o poeta pede ao passarinho que lhe (ao poeta) declare (que não lhe oculte) quem lhe ensinou (ao passarinho) os amores dele (poeta). No quarto verso, em que o poeta declara ter ouvido, no canto do passarinho, o nome da sua amada, a edição de Varnhagen traz o nome “Oscarlina”, e as outras edições “Ocarlina”. Optamos por essa segunda versão do nome em virtude

dos seguintes fatos: 1. o nome “Ocarlina” aparece mais adiante, na sétima estrofe, grafado deste modo, no próprio Varnhagen; e 2. há, no *Mosaico Poético*, de Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa Silva, um poema que tem por título “O Nome de Ocarlina”.

Na sexta estrofe, o poeta continua indagando ao passarinho, como e em que circunstâncias ele teria visto a sua amada. No primeiro verso há um cacófato pleno de significação: “Ou viste-lhe o seu retrato / Na aurora purpúrea e bela?” A alternativa apresentada pelo poeta ao passarinho, introduzida pela conjunção “ou”, transforma, por razões fonológicas, o verbo “ver” em “ouvir”; o “ato falho” do poeta parece nos indicar sua aflição: ele deseja, desesperadamente, que, se o passarinho a viu (apelo ao sentido da visão), diga-lhe (apelo à audição), imediatamente, como e onde. E conclui: “Se a já viste, és desditoso, / Comigo em zelos delira!”

Na sétima estrofe, o poeta se recorda de que sua amada o não quer (“Não me atende”) e afirma preferir nunca lhe ter visto o gracioso rosto. Seu sofrimento, que vinha num crescendo, ao longo do poema, atinge um grau extraordinário de intensidade, o que encontrará expressão em alterações no refrão desta e da estrofe seguinte.

No refrão, alterado pela primeira vez nessa estrofe, deparamo-nos com três problemas. Para todos os casos houve solução, embora as implicações e reflexões provocadas por eles sejam radicalmente distintas. O primeiro verso do refrão (“Ah! cessa, cantor plumoso,”) vem em Varnhagen sem a vírgula depois do verbo. Existe vírgula tanto na edição de Pereira da Silva como na de Melo Morais Filho, ou seja, tanto na edição que antecedeu a de Varnhagen como na que se lhe seguiu. Trata-se de um vocativo, o poeta se dirige ao passarinho, pedindo-lhe que cesse o canto; portanto, a ausência de vírgula em Varnhagen nos pareceu gralha. Adotamos a vírgula, como vem nas outras duas edições que teve o poema.

Um detalhe nos chamou a atenção nesse verso: depois do ponto de exclamação vem letra minúscula, onde no verso que vinha sendo repetido, de estrutura paralela à deste (“Ah! Junta, cantor plumoso,”), vem letra maiúscula. Entendemos que a mudança tem valor expressivo, que a exacerbação súbita da dor do poeta encontrou expressão nessa fusão sintática entre a exclamação e o que ele pede agora ao passarinho: que cesse o seu canto. Nesse contexto, a ausência de vírgula, em Varnhagen, poderia também ser explicada pelo ímpeto exclamativo. Apesar dessa possibilidade interpretativa, conforme já mencionamos, adotamos a vírgula.

Por fim, o terceiro problema do refrão encontra-se no segundo

verso: “Discorda dos sons da lira”, que vem assim em Varnhagen: “Discorda os sons da lira”. Há dois modos de entender o verso: um deles, com o verbo discordar no sentido de “não concordar”, “divergir”, é perfeitamente correto do ponto de vista métrico, dá sete sílabas ao verso sem a necessidade de artifícios na contagem delas. Nesse caso, o verbo está sendo utilizado no sentido que assumiu, de forma bem definida, em nosso século. O mais popular dicionário brasileiro da Língua Portuguesa, o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, já não traz a outra significação, que o verbo tinha e que é o primeiro significado consignado para ele no *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio de Moraes Silva: o significado de “desentoar cantando” ou, simplesmente, como vem em Francisco Fernandes (*Dicionário de Verbos e Regimes*) e Caldas Aulete (*Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*), “desafinar”. Nesse caso, o verso adquiriria um sabor arcaizante, mais força expressiva e uma certa elegância no tocante ao sentido. Com esse entendimento o verso demandaria um artifício fônico que o enfraqueceria: a separação da última sílaba de “Discorda” do artigo definido, “os”, que se segue ao verbo, no verso.

Parece-nos justificado lembrar que a lição de Varnhagen evoca uma tradição que remonta à lírica trovadoresca. Trata-se do tipo métrico do “descordo”, em que contrastes da medida versificatória são utilizados, na expressão de Rodrigues Lapa, “para traduzir o desarrazoado pungente da paixão”. Lido sob essa luz, o verso, na lição de Varnhagen, ganha ainda mais em riqueza expressiva. Deixa de existir, então, a necessidade de ajustar sua métrica à dos outros versos. Sua “disritmia” seria, pelo contrário, justamente, a expressão e o resultado do grau de exasperação em que se acha o poeta. Dados históricos, contudo, tendem a nos desautorizar essa leitura: trata-se do estado precário dos conhecimentos acerca da lírica trovadoresca ao tempo em que Antônio Augusto de Queiroga compôs o seu poema. Prevaleceu, portanto, na edição atual, a lição de Pereira da Silva, que foi seguida por Melo Moraes Filho.

Enfim, na última estrofe, o sofrimento expresso pelo poeta atinge o seu grau máximo: o refrão, que era um terceto, reduz-se a dístico; a letra minúscula que se segue à exclamação (“Ah!”) continua como na estrofe anterior; o poeta despacha o passarinho (“basta”, “adeus, passarinho, adeus!”); e os versos, quase invariavelmente graves ao longo de todo o poema, tornam-se bruscamente agudos: “ais / meus / mais / adeus”. O paroxismo de dor do poeta encontra nessas correspondências formais a sua expressão mais perfeita.

ESTA EDIÇÃO E SEUS CRITÉRIOS

ESTE LIVRO é o resultado de um trabalho desenvolvido na Oficina Multimídia de Textos da Faculdade de Letras da UFMG, onde, sob minha orientação, durante o ano letivo de 1997, trabalharam os estagiários Alexandre Rodrigues da Costa, Maíza Aparecida Franco Gonçalves e Renato Cardoso Corgosinho, todos eles até então alunos do Curso de Graduação em Letras.

É esta a primeira edição, num só volume, das *Obras* de Antônio Augusto de Queiroga. As fontes de que nos valem foram: a *Revista da Sociedade Filomática*, editada em São Paulo, entre junho e dezembro de 1833 (6 números); o *Parnaso Brasileiro*, de João Manuel Pereira da Silva, publicado em 1843 e 1848 (2 volumes); o *Mosaico Poético*, de Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa Silva, publicado em 1844; o *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, publicado em 1850-1853 (3 volumes); o *Parnaso Brasileiro*, de Melo Moraes Filho, publicado em 1885 (2 volumes); o *Parnaso Acadêmico Paulistano*, de Paulo Antônio do Vale, publicado em 1881; o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Augusto Vitorino Alves Sacramento Blake, publicado entre 1883 e 1902 (7 volumes); as obras *Obras Completas de Álvares de Azevedo*, em que o poeta, em uma de suas cartas a Luís Antônio da Silva Nunes, transcreve um poema de Antônio Augusto de Queiroga; e a obra *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, de Raimundo Magalhães Júnior, em que o mesmo poema é transcrito.

Nossos esforços pretendem trazer a voz de Antônio Augusto de Queiroga, que tinha ficado perdida no tempo, aos ouvidos de nossos dias. Não tivemos a pretensão de realizar uma edição crítica pelas seguintes razões principais: desconhecemos se existem ou não manuscritos autógrafos do poeta; as edições que nos serviram de fonte, à exceção da *Revista da Sociedade Filomática*, não foram feitas pelo próprio autor; o poeta não reuniu em livro as suas produções poéticas; e, por fim, os poemas foram publicados em tempos diversos, quase sempre por editores de antologias. Esses últimos fatores

dificultam sobremaneira o reconhecimento do que poderia ser interpretado como sendo manifestação da vontade autoral e do que poderia ser, naquele momento, o estado da língua, que é sempre uma realidade em mutação. Sendo assim, e estando o foco de nossa atenção localizado no estado de carência em que se encontram os conhecimentos que os leitores atuais têm sobre nossa própria literatura, realizamos uma edição que, se não pretende ser crítica, não desconhece as variantes textuais, e pretende, na medida do possível, manter a voz do poeta em seu tempo e, simultaneamente, trazê-la para o nosso. Entre as diversas variantes dos textos, com que nos deparamos, escolhemos sempre aquelas que nos pareceram as melhores. Todas as variantes encontradas foram registradas nas notas que vêm ao final do volume. O leitor interessado poderá recorrer a elas, se julgar obscura alguma passagem, ou se ficar insatisfeito com alguma das soluções que adotamos. As escolhas feitas, nesta edição, são de nossa inteira responsabilidade.

Os textos foram ortograficamente atualizados, de acordo com a Reforma Ortográfica de 1943 e com as alterações determinadas pela Lei nº 5.765, de 1971. A pontuação, entretanto, foi respeitada, na medida do possível. Esse é o aspecto que mais varia, entre as diversas lições textuais. Não elegemos nenhuma edição como privilegiada, com exceção de um caso (o do poema "O nome de Ocarlina"), fato que se encontra registrado nas notas; nossas opções sempre recaíram sobre as formas que nos pareceram as melhores. Não adotamos critério de antigüidade da edição, não aplicamos o critério de privilegiar a última publicação feita em vida do autor, nem tratamos de adequar os textos às normas atuais; mas procuramos, sempre, manter a pontuação que contribuía para o valor expressivo da composição poética. Os versos, em suas diversas lições, foram assunto de longas discussões com a equipe de estagiários. As escolhas finais sempre levaram em conta as possibilidades interpretativas discutidas. Para que o leitor possa conhecer melhor o nosso método de trabalho, explicamos com mais detalhes a edição da lira "O sabiá", no estudo intitulado "Um poeta e um sabiá".

Quando a opção que fizemos por determinada redação de um verso não coincide com nenhuma das lições textuais cotejadas, seja porque optamos por uma combinação de soluções presentes em uma ou em outra, seja porque nos sentimos na obrigação de

realizar alguma interferência na pontuação, registramos nas notas, ao final do volume, todas as versões consultadas do texto. Quando utilizamos uma das lições consultadas, fizemos constar das notas apenas as lições diversas da que adotamos. Devemos deixar claro, contudo, que só cometemos alguma interferência quando nos sentimos obrigados a isso. Essas ocorrências, pelo menos na primeira e na segunda parte do livro, foram muito raras e estão identificadas nas notas.

As três partes de que se compõe este livro são as seguintes: a primeira contém a poesia lírica; a segunda, a poesia dramática; e a terceira, os ensaios em prosa que o poeta escreveu a seis mãos com Francisco Bernardino Ribeiro e Justiniano José da Rocha. Com estes últimos, Antônio Augusto de Queiroga compunha o grupo dos redatores da *Revista da Sociedade Filomática*, em cujas páginas apareceram os ensaios. Evidentemente, não consideramos, nessa divisão em “partes”, os segmentos do livro que contêm nossas intervenções (apresentação, notas e referências bibliográficas).

A edição da primeira parte foi mais complexa não só por se tratar da arte da poesia, mas por ela ter exigido o cotejo de várias versões dos poemas divulgadas em diversas antologias e outras publicações; a da segunda parte exigiu apenas o cotejo entre a versão do “Elogio dramático” estampada na *Revista da Sociedade Filomática* e a que vem no *Parnaso Acadêmico Paulistano*, de Paulo Antônio do Vale; e a da terceira parte consistiu apenas no preparo para publicação dos “Ensaio sobre a Tragédia”, cuja única edição anterior a esta é a da *Revista da Sociedade Filomática*.

Poder-se-ia pensar que, tendo sido o poeta um dos redatores da *Revista da Sociedade Filomática*, os textos nela publicados deveriam ser tomados como textos-base para uma edição atual. Entretanto, o número de problemas tipográficos apresentados por essa publicação é tão grande que nos impediu de privilegiar as versões dos textos nela publicados. Depois de muito examiná-los e de confrontá-los com os das outras edições, chegamos à conclusão de que as lições da *Revista* em nada são mais confiáveis ou superiores às outras que conseguimos encontrar.

Nas duas primeiras partes do livro, que contêm a obra poética do autor, evitamos as notas de rodapé. Adotamos o sistema de numerar os versos, para deixar o espaço textual dos poemas com o

mínimo possível de interferências visuais. As notas vêm ao final do volume.

No caso dos “Ensaio sobre a Tragédia”, os critérios gerais, no que diz respeito à ortografia e à pontuação, foram os já mencionados. Entretanto, como não havia outra lição para cotejo, fomos forçados, em muitos pontos, a interferir na pontuação do texto. Todas as nossas interferências foram feitas entre colchetes, de modo que o leitor terá imediata noção do que deve ser a nós atribuído. Igualmente entre colchetes foram colocadas todas as palavras ou expressões de leitura duvidosa, por má qualidade da impressão. Nesses casos, além dos colchetes, registramos o fato em nota. As notas ao texto, nessa terceira parte do livro, foram colocadas em rodapé. No texto dos “Ensaio”, grafamos os nomes de autores citados conforme aos hábitos atuais, ou seja, como os encontramos nas obras de referência consultadas; registramos em rodapé a forma como aparecem na *Revista*, excetuados os casos em que houve apenas atualização ortográfica. Devido ao elevado número de erros tipográficos, as citações de outros autores (principalmente poetas citados em línguas estrangeiras) foram grafadas por nós, em sua maior parte, de acordo com edições mais recentes. Os textos citados, na forma em que se encontram na *Revista*, foram transcritos nas notas.

Somente os textos publicados na *Revista* trazem notas do autor ou dos autores. Elas foram, tanto quanto possível, mantidas na forma em que estavam. Por isso, o leitor observará diferenças de sistematização, com relação a hábitos e convenções mais recentes. Em todos os casos, as notas do autor ou dos autores foram inseridas na série numérica e vêm seguidas, entre parênteses, por uma das indicações: (Nota do Autor) ou (Nota dos Autores).

Algumas, talvez muitas, indicações acerca do aspecto geral dos “Ensaio” na *Revista da Sociedade Filomática* foram fornecidas nas notas de rodapé, para que o leitor possa ter uma idéia da operação realizada, no texto, pelo trabalho de edição.

José Américo Miranda

**OBRAS DE
ANTÔNIO AUGUSTO DE QUEIROGA**



POESIA LÍRICA

1

O SABIÁ

Lira

- Tudo é silêncio no bosque!
Que solitária mansão!
Sabiá, cantando amores,
Só povoa a solidão,
5 Em débil ramo, saudoso
Descanta, geme e suspira.
 Ah! Junta, cantor plumoso,
 Junta aos sons da minha lira
 Teu canto melodioso...
- 10 Tua música suave
 É doce como a lembrança
 Que em desabrida tormenta
 Forma o nauta da bonança:
 Dize, tu cantas zeloso?
15 Ou feliz amor te inspira?
 Ah! Junta, cantor plumoso,
 Junta aos sons da minha lira
 Teu canto melodioso...

Livrem-te os céus do ciúme,
 20 Meu querido passarinho;
 É que a tua amante ingrata
 Te menospreze o carinho.
 Mas tu não cantas queixoso,
 Amor teus versos inspira.
 25 Ah! Junta, cantor plumoso,
 Junta aos sons da minha lira
 Teu canto melodioso...

Que acento que escuto agora!
 Repete-o por piedade,
 30 Alenta meu peito amante,
 Mitiga minha saudade;
 Esse nome harmonioso
 De novo estes ares fira!
 35 Ah! Junta, cantor plumoso,
 Junta aos sons da minha lira
 Teu canto melodioso...

Dize-o agora – oh! – não me ocultes
Quem meus amores te ensina,
Cantaste a beleza, as graças,
40 Pronunciaste Ocarlina;
Viste-lhe o rosto formoso,
Onde risonho amor gira!
Ah! Junta, cantor plumoso,
Junta aos sons da minha lira
45 Teu canto melodioso...

Ou viste-lhe o seu retrato
Na aurora purpúrea e bela?
Na rosa as faces mimosas,
Os olhos nalguma estrela?
50 Se a já viste, és desditoso,
Comigo em zelos delira!
Ah! Junta, cantor plumoso,
Junta aos sons da minha lira
Teu canto melodioso...

55 Mas aíl A linda Ocarlina...
 – Por que seu nome disseste? –
 Não me atende, e a funda chaga
 Abrir de novo quiseste!
 Vi seu rosto gracioso...
 60 E oh! nunca o rosto eu lhe viral!...
 Ah! cessa, cantor plumoso,
 Discorda dos sons da lira
 Teu canto melodioso!

Se estimás o teu descanso,
 65 Não lhe repitas o nome;
 Teme o fogo do ciúme,
 Que este meu peito consome!
 Vive em paz, dela te esquece,
 Mas lembrem-te estes meus ais,
 70 E chora os desgostos meus...
 Ah! basta, não cantes mais,
 Adeus, passarinho, adeus!

O NOME DE OCARLINA

Madrigal

Furtivo beijo tímido da virgem
 Coa mente erma de amores,
O brilhante matiz que a borboleta
Deixa nas asas ver por entre as flores,
5 O místico clarão frouxo da estrela
 Que no céu se esvaece,
O hino melancólico da pomba
 Que os bosques enternece,
E da quebrada vaga os sons pausados
10 Nos rochedos magoados,
E de lira romântica e divina
Os mais aéreos sons, são menos doces
 Que o nome de Ocarlina.

O RETRATO

Cantata

Debalde o jasmim no vale,
E o mimo da natureza
Abre o rociado seio,
Mostra as graças e a beleza;

5 Debalde viçosos nascem
O lírio, o cravo e a açucena,
Ao choro da linda aurora
Em madrugada serena.

10 Para retratar as faces
Do meu bem, dos meus amores,
Não valem rosas, não valem
Os jasmins e as outras flores.

15 A brilhante estrela-d'alva
Os olhos mal lhe retrata,
A redonda lisa testa
Excede a brunida prata.

Os lábios, os róseos lábios,
Por onde fala a candura,
Não pinta a romã partida
20 No meio de neve pura.

Destas áureas fontes, lindo
Pistilo da formosura,
Pendientes mil Cupidinhos
Lhe estão chupando a doçura.

25 Se te visse o mesmo Jove
Encantado te adorara,
E gozos do Paraíso
No teu semblante lograra.

30 Então que muito, ó Marília,
Que eu de amores gema e chore?
E que dentro do meu peito
Te erija um templo e te adore?

NO TÚMULO DE UMA MOÇA,
EM DIAMANTINA

Epitáfio

Perdi por minha imprudência
Uma vida transitória.
Ganhei de um Deus, por clemência,
Vida eterna, eterna glória.

O CARRASCO

Ode

Eia, Musa, desçamos
A ensopar o pincel na cor do Inferno!
O coração que é d'homem
Fuja de ouvir-me, trema d'escutar-me...
5 São puro horror meus versos denegridos.

Ao som de surda grita,
Por entre a multidão espavorida
Vinha o réu ao patíbulo!
Cumpra-se a lei! – que fez? – menos pesou-lhe
10 Libertador punhal que vil cadeia!...

Que transportes que eu sinto!!
Tumultua-me o sangue pelas veias:
Meus olhos cobiçosos,
Anelando o espetáculo nefando,
15 Empanam-se, medrosos de encontrá-lo!

Ei-lo que move os passos,
Um por um que o coração lhos veda!
No seu rosto convulso
Pintada a morte com visagens feias
20 Agrava mais e mais o horror do trance.

Que montão de fantasmas
 Se ergue de toda parte ao desgraçado!
 No fúnebre ataúde
 Negreja a imagem do futuro ignoto,
 25 Que no escuro dos túmulos se aplaina.

Um só momento apenas
 Da Eternidade lhe separa o tempo!
 No cimo do patíbulo
 De atropelar-lhe a vida dum momento
 30 Sentada a morte está sorrindo ansiosa!...

Mas que força violenta
 Do cadafalso me retira os olhos?
 Que mais horrores faltam?
 Que nova atrocidade para o quadro?
 35 – Não vês? – lá tens o horrído carrasco!

Descai mão de segure.
 Sobressaltada de pavor a morte
 Precipita-se em terra,
 E de longe volvendo o rosto esquálido,
 40 Encara o monstro e pasma d'avistá-lo!

Eu o vi sem turbar-se
Da vítima infeliz galgando os ombros,
Com frenesi não visto,
Áridos olhos, o semblante alegre,
45 Contar suspiros, numerar-lhe as ânsias!...

És monstro mais que um tigre,
– Que a natureza não produz carrascos –
Esse peito de bronze
Essas ferrenhas, ásperas entranhas
50 Ai! só pode formar a mão dos homens!

A Musa horrorizada
Não pode prosseguir, – das mãos me arranca
A criminosa lira:
E fazendo-a pedaços, foge e brada
55 Que finde aqui com lágrimas meu canto.

A VIDA DO ESTUDANTE

Canção

Triste vida a do estudante,
Vida triste e malfadada,
Que com a reles mesada
Passa misérias.

5 Esperando pelas férias,
A ver se ganha dinheiro,
Passa o ano inteiro
Vida mofina.

10 Que a fome bem nos ensina
A não sofrer palanfrório;
É viver num purgatório
Não ter comida.

15 Arrenego eu da vida,
Que nos faz tanto penar,
Somente para alcançar
Um pergaminho.

20 Andarmos tanto caminho,
Té chegar à Paulicéia,
Ganharmos linda tetéia
– Borla encarnada!...

Começa nossa maçada
 Por aturar veteranos,
 Que nos tecem mil enganos,
 E nos desfrutam.

25 As horas sete se escutam
 No triste sino tocar,
 Que nos fazem levantar
 Da quente cama.

30 À pressa grita-se à ama
 Que ponha água no fogo;
 E ela vem dizer logo:
 – “Chá está na mesa!”

Então, de gravata tesa,
 Enfiando o casacão,
 35 No bucho damos coo pão
 Mal mastigado.

E vamos ao malfadado
 Convento de São Francisco;
 Ainda correndo o risco
 40 Das caçoadas.

Vem a feroz crueldade,
 Da embirante Filosofia,
 Retórica, e Geometria,
 Com que suamos.

45 Os sustos, que então sofremos,
De algum – R – levar
Não se podem comparar
Com os de morrer.

50 Mas, se chegamos a ver,
Em livros para nós sagrados,
Que estamos aprovados,
Oh! que impostura!

55 Em casa ninguém atura
O modo por que contamos,
Que ao lente nós espichamos
Em um momento!

60 Tiramos conhecimentos
Na magra Tesouraria,
E vamos à Academia
Matricular-nos.

E logo vamos sentar-nos
Em bancos enumerados,
Matutos embatucados,
A ouvir *cavaco*.

65 Mas, se nos metem no *caco*
De prêmio ser estudante,
Revolvemos toda estante
Sem fazer nada.

Depois de mal amassada,
70 A desfrutável lição,
Com uns cadernos na mão,
Vamos aos *gerais*.

Depois, com alegres sinais,
Pergunta-se: – “Há feriado?”
75 Responde um outro agastado:
– “Lá vem o lente...”

Entra-se, então, descontente,
Para a *classe* nunca vista;
Puxa o lente pela lista...
80 Oh! que aperturas!

Por ora só conjecturas:
Suspensos todos ficamos,
Enquanto não escutamos:
– “Senhor Fulano!”

85 Maldito primeiro ano!
Maldito seja o teu ponto!...
Mas que vá tudo em desconto
Dos meus pecados!...



POESIA DRAMÁTICA

2

ELOGIO DRAMÁTICO

Representado a 7 de setembro
no Teatro Acadêmico

PERSONAGENS

GÊNIO METROPOLITANO

LIBERDADE

BRASIL

GÊNIO D'AMÉRICA

Vista de bosque; o fundo do teatro representando o Ipiranga. É noite.

CENAI

GÊNIO METROPOLITANO (*pensativo*)

Não, não há que temer: por que me anseiam
Os vãos esforços deste povo? – acaso
Os benefícios meus deslembraria?
Já se esqueceu que o braço poderoso
5 Que a prosperidade e a vida soube dar-lhe
Também sabe punir? Inerme, fraco,
Certo não quererá de novo expor-se
Às iras da vingança: – mas quem sabe?
Talvez tente de novo... ímpias idéias,
10 Que América escudou desses malvados,
Que em despeito do trono, e seus direitos,
Dos céus em nome os ferros afiando
Foram de um Rei depois tingir no sangue,
Vão penetrando o gênio deste Povo,
15 Que já por vezes pertendeu rebelde
Sacudir da Mãe Pátria o brando jugo.
Ingrato! quantos males lhe há custado!
Quais brutos – homens bárbaros viviam
Nesses sombrios bosques embrenhados
20 Em perpétua traição, contínua guerra,
Ceifando vidas de infelices vítimas,
Que encarniçados ávidos pasciam
Pelas gárras da fome consumidos.
Por decreto talvez de um Deus clemente
25 Deparei co'este povo – condoeu-me,
Pungiram-me seus males, dei-lhe os braços
E da pasmada estupidez tirei-o.
Venturoso fazê-lo era somente
Único meu fanal, e tive em prêmio
30 Mau grado, ingratitude, ódio, e vingança.

Já contra mim se ergueu, – alevantando
 Altanada cerviz; – baldei-lhe o esforço.
 Mas agora turbado, e pensativo
 Novos crimes o ingrato inda medita.
 35 Pois bem! quer leis de ferro, há de sofrê-las;
 Há de em ferros gemer; eu parto, e em breve
 Com sangue chorará seus crimes todos
 Mas com pranto baldado.

(vai a sair e entra o GÊNIO D'AMÉRICA)

CENA II

GÊNIO D'AMÉRICA

Céus, quem vejo?!

GÊNIO METROPOLITANO

40 Vai-te gênio perverso! inda pertendes
 Com sacrílegas mãos nestes lugares
 Derramar o pestífero veneno
 Que te escuma dos lábios? – leva ao longe
 Tuas maldades; – que as escute o povo
 45 Delas eivado, que aprendeu despeito
 Dos reis à gratidão, de um Deus ao mando.
 Debalde no Brasil...

GÊNIO D'AMÉRICA

Tudo é frustrado
 O Brasil quer ser livre, há de ser livre:
 50 Por mais tempo não pode opresso, escravo
 Definhar nos grilhões da dependência.
 O Brasil é da América; – estremece
 Gênio estrangeiro, de escutar tal nome.
 Ouvi dele o decreto contra os males

55 Que a este Povo recente hás tu causado,
É decreto dos céus, atende, e treme.
Hasteado o pendão da liberdade
Vai-se ouvir nestes climas, nestas veigas
Da INDEPENDÊNCIA o brado...

GÊNIO METROPOLITANO

60 Basta; ó raiva!
Não te quero escutar, fuge arrogante,
É decreto dos céus!!! Atroz blasfêmia!
Se a ingratidão prescreve, o céu detesto.
Mas ah! que digo? o céu! Ele que abriu-me
65 Desconhecida a entrada destes climas,
Foi pra que o império seu neles fundasse.
Tudo sofri – penei cruéis fadigas;
Um Deus que é justo não permeia esforços,
E manda o benfeitor pagar de afrontas!?
70 Qual a prova d’amor, perverso, fala,
Que há mostrado o Brasil dessa Mãe Pátria!

GÊNIO D’AMÉRICA

Só tormentos lhe deu, não pode amá-la;
Os benefícios seus que ostente embora:
Uma prova sequer deles não tenho.
75 Sim; que importa que os bárbaros costumes
Deste Povo infeliz, que era ditoso
Antes de conhecer-te, em feias brenhas
O forçassem viver, se era inocente,
Se a sórdida ambição, se horrendos crimes,
80 Que a humanidade enfezam, se espantavam
Da cândida pureza destes bosques?
Tu chegaste, e contigo os crimes todos
Prole fatal da depravada Europa.
Era somente o fim que projetaste
85 Saciar a cobiça e sede de ouro.

E ousas envernizar teus atentados
 Coa vontade de um Deus? mais desse crime
 O céu tem de punir-te; e já vem perto
 O assinalado prazo da ruína
 90 De teu poder cruell; verás...

GÊNIO METROPOLITANO

Em breve

Carregado de rígidas cadeias
 Esse Brasil rebelde há de provar-te,
 Se o meu poder vacila; desespera
 95 De aqui vingar idéias, que proclamas;
 Tu mesmo treme, que agravada a Europa
 D'armas travando fortes, invencíveis
 Talvez venha talar estas campinas,
 E a rude gente deste mundo ingrato.
 100 Eu parto a dar o exemplo de vingança,
 De castigo exemplar, segui-me, ó fúrias,
 Meu braço roborai.

(*sat*)

GÊNIO D'AMÉRICA

Mais vergonhosa

Assim prepara a merecida queda.
 105 Vais cavar com mão própria o abismo horrendo,
 Que te deve sumir. As vis cadeias
 Forjadas por teu mando bem depressa
 Em mil pedaços o Brasil quebrando
 Sobre o duro opressor há de arrogá-las.
 110 Arrogante o cruel como se ausenta!
 E consentis, ó céus, que gema opressa
 A inocência, a virtude, e exulte o crime!
 América infeliz! mas não; deixemos
 Essas tristes imagens que afadigam;
 115 Que o coração pressago me anuncia
 Certa a vitória, e o coração não mente.

Raia dia feliz! Mas oiço estrépito
 De 'strídulos grillhões que perto rangem:
 Qual infelice geme? Ó mágoa! É ele
 120 Desgraçado Brasil.

(*entra o BRASIL. agrilboado*)

CENA III

GÊNIO D'AMÉRICA

Que horror de morte
 Te empalidece o rosto descaído?
 Esse duro opressor, gênio tirano,
 Afogueado em chamas de vingança,
 125 Qual novo fio de cruéis pesares
 Para teu peito urdiu?

BRASIL.

Não vês meus ferros?
 Tu Gênio tutelar, tu que presides
 Da América aos destinos, porventura
 130 Desconheces a negra horrível teia
 De amarguras, e dor que a Europa urdira
 Para nos flagelar? Ó quantos males
 Poupado houvéreis, céus, se nunca aos olhos
 Do aventureiro audaz descortinásseis
 135 A América infeliz?! Por que no abismo
 Das revoltadas ondas não sumiste,
 Ó Nau prole do averno, horrendo nuncio
 Das desventuras nossas? – Foi que o Oceano
 Medroso de tragar tantas maldades
 140 Curvou trememente as vagas alterosas
 Ante o peso da quilha empeçonhada;
 Fácil deslizas pelas lisas águas,
 O mar te enjeita, e te arremessa à terra,
 E da terra infeliz singraste ao porto.
 145 Eu dormia nos braços da inocência,
 Perturbado acordei; – coa vista incerta

- Percorro as várzeas minhas sossegadas:
 Era tudo mudado: – o ar tão puro
 Que respirava livre nos meus bosques
 150 Em pestilente brisa converteu-se.
 Pavorosos vergando antigos cedros
 Nos virgens matos vi; no leito undoso
 O soberbo Amazonas recostado
 Já não rolava a lóbrega corrente
 155 Impetuoso altivo, – humilde as águas
 Ia quebrando em sons tão magoados,
 Como os vagidos do infeliz, que geme
 Em erma solidão desamparado.
 A descarnada morte embravecida
 160 Torcendo esgares feios acenou-me
 Com terríveis angústias, céus, ó crime;
 Tudo mudou-se no fatal momento
 Em que por entre os sons do bronze rouco
 Europa! Europa! retumbou na América.
 165 Salvai-me, exclamo, ó diva Liberdade,
 De tanto mal, que assoma: – foi baldado,
 Que ao ver a escravidão, trajando as alvas
 Roupas, e o airoso vôo alevantando
 Ou nos céus se escondera, ou noutros climas.
 170 – Ei-los os monstros, que a cobiça inspira
 Prontos acodem, chegam, me avassalam,
 Rasgam-me o solo meu, sedentos d'oiro,
 Tentando abismos de escavados serros
 Sangram as veias dos metais, – e esgotam
 175 Quanta riqueza me escondeu no seio
 A pródiga natura; – e em paga ferros,
 Mortes, incêndios, os cruéis me deram:
 Já tentei sacudir o duro jugo,
 Mas que vale a razão se a força impera?
 180 A raiva exacerbei do meu tirano,
 Que em mais fortes cadeias arrojou-me –

(para o GÊNIO D'AMÉRICA)

Ó tu consolador, fiel aurúspice
 Das vontades de um Deus, os meus tormentos
 Quando terão fim?

GÊNIO D'AMÉRICA (*fortemente*)

185 Céus! Hoje mesmo!
 Ah! rompe, aurora, e traze já contigo
 O merecido prêmio da virtude
 Que geme na opressão, Brasil, conforto!
 Não longe estás do prazo, em que estes ferros
 190 Vai teu pulso quebrar...

BRASII.

Ó céus, que escuto!
 Que viva luz me espanca a negra nuvem
 Que minha alma abafava? É pois verdade
 A inspiração que há pouco ouvi tremendo?
 195 Não mentiu-me a visão?

GÊNIO D'AMÉRICA

Como! Que viste?
 Que nume benfeitor?

BRASII.

Ouve-me, ó Gênio;
 Cortado de aflições, curvado aos ferros,
 200 Sem ter quem me enxugasse o pranto amargo,
 Na solidão da noite acostumei-me
 Sozinho a lastimar minhas desgraças;
 Mas hoje mais que nunca a fio as lágrimas
 Me corriam dos olhos; mais tristonhos
 205 Eu juntava meus ais aos longos pios
 Das aves lamentosas; dor, tristeza
 O peito me abafavam – “Deus, piedade!
 É sobejo sofrer” – disse e desmaio.
 Não durou meu delíquio: – estrondo ingente
 210 Do letargo arrancou-me; – acordo, – ó pasmol!
 O silêncio da noute perturbavam
 Roucas rajadas de trovões horrendos;
 A terra estremeceu toda convulsa

- Com mugir pavoroso, – e eu vi das campas
 215 Dos filhos meus os manes ressurgirem,
 E em som medonho claramente o brado:
 “– À guerra! à guerra! – que a vitória é tua”
 Me trouxe a morta viração dos túmulos.
 Veio após do tumulto a paz serena;
 220 Aves trinaram cânticos alegres
 E o coração no peito me pulava
 Aquecido com o fogo da esperança.
 Mas rápido luziu tão doce fogo
 E a viva luz, que a cerração cruzara,
 225 Mais escura tornou-me a densa treva
 Que o porvir me sumia. Agora, ó Gênio
 Dissipaste-me a névoa da incerteza
 E do meu pranto assinalaste o termo,
 Que há de brilhar enfim coa já chegada
 230 Aurora deste dia.

GÊNIO D'AMÉRICA

- Sim, não tarda
 Da INDEPENDÊNCIA o grito nestas margens,
 Ditasas margens do feliz Piranga;
 Tu hás de o ver arrepelando as ondas
 235 Por mar em fora rápido cortando
 Separar de uma vez a Europa escrava
 Da América liberta...

BRASIL.

- Chegue o instante
 Que almeja esta alma ansiosa; mas quem guia
 240 Os passos para aqui? Ó céus! fuja
 É meu duro opressor... talvez...

GÊNIO D'AMÉRICA

Que temes?
 Vacilar nesta empresa é só do crime;

245 Não partirás daqui, – que venha o monstro,
Serão livres teus pulsos...

(começa a amanhecer; entra o GÊNIO METROPOLITANO)

CENA IV

GÊNIO METROPOLITANO *(para o BRASIL)*

Tenta agora
Esses grilhões quebrar, nunca mais deles
Tu liberto serás,

(para GÊNIO D'AMÉRICA)

250 E tu, blasfemo,
Que ousaste há pouco predizer a queda
Do firme império meu – olha, conhece
Se o meu poder vacila...

GÊNIO D'AMÉRICA

255 Se vacila?
Não, não vacila, já por terra o vejo.
Não tem apoio a força que é sem freio.
Onde, ó gênio do mal, onde a justiça
Com que em novas cadeias arrojaste
Tua vítima infeliz...

GÊNIO METROPOLITANO

260 Não te cumpre
Examinar aqui se obro justiça.

(enfurecido)

Despótico senhor, mando, e assim quero,
Que este escravo em prisões gema para sempre.

(para o BRASIL.)

265 Que feia ingratidão! Querer livrar-te
Do brando jugo que te impus suave,
E pertendê-lo, ó crime!...

BRASIL.

Oh! Deus! ser livre,
Ou pertendê-lo ser é pois um crime!!!

GÊNIO METROPOLITANO

Arrogante! que escuto? inda te atreves
A levantar a voz, ó raiva, ó fúrias!
270 Que não possa inventar mais um tormento
A punir tanto arrojo!

GÊNIO D'AMÉRICA

O tempo é este:
Eu não me engano, não, que importam fúrias?
Quebra esses ferros já...

GÊNIO METROPOLITANO

275 Não; nunca deles
O teu poder conseguirá tirar-me
Este malvado...

(sai a LIBERDADE *repentinamente exclamando*)

CENA V

LIBERDADE.

– INDEPENDÊNCIA, OU MORTE –

Já basta! – assaz de escravidão sofreste
 280 Desgraçado Brasil; mas inda escravo?!

(corre ao BRASIL., tira-lhe as cadeias, e arrojando-as precipitadamente em terra)

Assim despeito às ordens de um tirano,
 Assim da Liberdade o mando é forte.

(para o GÊNIO METROPOLITANO)

Exaspera-te, ó gênio da maldade!
 Vês estes pulsos que peaste um dia?
 285 Já livres vão travar da espada ingente,
 Que fere os homens quando pune os crimes;
 Desaparece, e foge, que a virtude
 Foragida daqui voltou comigo:
 Vai na Europa fartar-te de cruezas,
 290 E sabe que jamais força estrangeira
 Há de oprimir o Solo Americano.

GÊNIO METROPOLITANO

Ó desesperação! Brasil ingrato!
 Ó raios! Onde estais que agora mesmo
 O crime não punis? Mas suspendei-vos!
 295 Entregue às ímpias garras desse monstro,
 Que se diz Liberdade, os males todos
 Sobre ti choverão; tirana guerra
 Lacerando-te as vísceras malvadas
 Dissolará teus campos; fera intriga
 300 Teus depravados filhos desunindo
 Há de aprontar-te a última ruína;

(forte)

Segue-lhe as ordens que eu serei vingado;
 Tu punido serás...

(sai precipitadamente)

LIBERDADE.

Nada receis:

BRASIL.

- 305 Ó dia de prazer! Eu já sou livre!!!
Venturoso Piranga, tu me ouviste
Primeiro o brado ingente – INDEPENDÊNCIA –
Nossas venturas no teu curso espalha;
Que as goze o Prata – que as conheça o mundo.
- 310 Já não temos tiranos! Deus piedoso,
Que os vergonhosos ferros nos quebraste,
Afasta os males, que esse monstro agoura,
E a liberdade América protege.





PROSA

3

ENSAIOS SOBRE A TRAGÉDIA¹

*L'homme pleure, et voilà son plus beau privilège; /.../
Un instinct de pitié nous apprend à gémir,
D'un péril étranger nous force de frémir.
Que dis-je? Du malheur la touchante peinture
Exerce son pouvoir sur l'âme la plus dure.*
Delille, *Malheur et Pitié*.²

**Antônio Augusto de Queiroga
Francisco Bernardino Ribeiro
Justiniano José da Rocha**

1 Trabalho da Comissão especial encarregada de apresentar as regras da Tragédia.
(Nota da Redação da *Revista da Sociedade Filomática*.)

2 Os versos de Jacques Delille (Aigueperse, 1738 - Paris, 1813), que citamos conforme uma edição das *Oeuvres Complètes* que possuímos, sem página de rosto, vêm assim grafados na *Revista da Sociedade Filomática*: *L'homme pleure, et voila son plus beau privilège.... / Un instinct de pitié nous apprend à gémir, / D'un peril etranger nous force de fremir. / Que dis-je? du malheur la touchante peinture / Exerce son pouvoir sur l'ame la plus dure. / Delille, 1a Pitié*

Estes “Ensaio sobre a Tragédia” vêm nos números 3 (p.66-85), 4 (p.99-120), 5 (p.131-148) e 6 (p.169-184) da *Revista da Sociedade Filomática*. Nos dois primeiros, o título vem no plural (Ensaio); nos dois últimos, no singular (Ensaio). Adotamos, nesta edição, o plural, para manter viva a lembrança de que o ensaio foi publicado em partes e de que cada parte, isoladamente considerada, apresenta uma autonomia relativa.

CAPÍTULO I

Da Tragédia, sua origem, e história

*Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
...pour nous divertir, nous arracha des larmes.*

Boileau, *A. P.*³

A Tragédia, esta arte, que tem por objeto a representação de uma ação interessante a fim de mover os espectadores pelos sentimentos de compaixão ou terror, teve sua origem na Grécia, nessa pátria do gênio, e da liberdade, onde brotaram igualmente todos os mais ramos da Literatura. Mas, como acontece a todas as invenções humanas, seus princípios foram grosseiros e informes; dado porém o primeiro passo, ainda que mal seguro, outros se seguiram, e o talento colhendo o fruto dos primeiros erros, soube marchar mais firme, e recuar os limites da arte.

Quem diria vendo seus primeiros rudes ensaios, que ela chegaria ao ponto de elevação, em que a contemplamos nos séculos posteriores? Quem suporia que essa reunião de homens grosseiros,

3 A citação de Boileau vem assim no texto: *Ainsi pour nous charmer la tragédie en pleure / ...pour nous divertir nous arracha des larmes.* Boileau, *A. P.* Adotamos os versos citados tais como vêm em: *Œuvres de Boileau*, Texte de l'édition Gidel avec une préface et des notes par Georges Mongrédien (Paris: Garnier, 1943. p.171). As reticências utilizadas pelos autores, na *Revista da Sociedade Filomática*, indicam a supressão de parte do texto da *Arte Poética*. Eis os versos, segundo a edição citada: *Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs / D'Edipe tout sanglant fit parler les douleurs. / D'Orest parricide exprima les alarmes, / Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes.*

que nas festas de Baco entoavam hinos ao deus das vindimas, que formavam coréias depois do canto, e que davam em prêmio ao mais hábil dos cantores um mísero cabrito, daria a primeira idéia dessa arte divina, que em todas as nações, e em todos os tempos tem sido o princípio dos continuados gozos, que o teatro tem excitado? Quem se persuadirá, de que Téspis⁴ com o rosto tinto de fezes,⁵ conduzindo pelas povoações um carro onde um ator em frase chula contava algumas ações heróicas dos deuses, e grandes homens da Grécia, foi o primeiro a ma[r]char na íngreme vereda, que depois aplanaram, e semearam de flores recedentes os Sófocles, os Eurípides, os Racine, os Voltaire? Pois tais foram os começos da Tragédia; nós imos⁶ percorrer as épocas de seu nascimento, e de seus progressos.

Os lavradores da Ática reunidos nos campos nas festas de Dioniso (Baco) tingiam-se de fezes e subindo a seus carros atacavam-se mutuamente por improvisos indecentes; mofavam de seus vizinhos, e maldiziam das pessoas ricas; mas no meio da maior embriaguez, e das mais grosseiras indecências, alguns lampejos de gênio se podiam divisar. Nas cidades apesar de serem tais passatempos menos desonestos que nos campos não deixava de haver muita grosseria, e falta de decência: de um lado cantavam-se hinos, e ditirambos em honra do filho de Sêmele, doutro lado coros de bacantes, e de faunos, colocados ao redor de imagens obscenas de Priapo, que se conduziam em triunfo, entoavam canções lascivas ou satíricas. Um tal estado prova suficientemente, qual era o grau de barbaridade, em que ainda estavam os povos da Grécia. Um povo, que folga no meio de prazeres tão baixos, que procura espetáculos tão torpes, ainda está muito longe dessa delicadeza de gostos, dessa sensibilidade pura, dessas inclinações suaves, dessa afabilidade, dessa doçura d'alma e de costumes, que são os sinais únicos, que nos advertem dos progressos da civilização, e da moral.

Mas o gênio sabe tirar partido das circunstâncias mais desvantajosas: esse lançar d'olhos seguro, que distingue no [embrião]⁷ mais rude, o que lhe pode ser proveitoso, foi quem dirigiu a Téspis. Ele tinha visto um dos cantores de hinos subir a uma mesa, e formar

4 Téspis: poeta grego (séc. VI a.C.), considerado criador da tragédia.

5 "fezes": borra, subproduto da fabricação do vinho — matéria que esteve em suspensão num líquido e se depositou, sedimento.

6 "imos": forma alternativa para a primeira pessoa do plural do presente do indicativo do verbo "ir" — vamos.

7 Palavra de leitura duvidosa, por má qualidade da impressão.

com o coro uma espécie de diálogo. O talento conheceu que esta situação era agradável, e que se podia interessar sobremaneira os espectadores, fazendo-se com que um dos atores se revestisse do caráter de uma personagem histórica ou fabulosa, que narrasse uma aventura tocante, e que deste modo dividisse a ação, e procurasse mover os ânimos dos ouvintes. Além disto Téspis imaginou carretas, nas quais ele e seus companheiros corresse, e visitassem as pov[oa]ções; fez mais com que se tingissem todos com fezes de vinho, e deste modo começaram a percorrer⁸ as aldeias da Ática fazendo nascer por toda a parte o desejo da perfeição desses espetáculos, que já atraíam a [a]tenção dos gregos. Tais foram os primeiros ensaios da arte trágica; deles nos dá resumida idéia Horácio nos seguintes versos da *Epístola aos Pisões*:

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis
Quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.*⁹

Estes espetáculos porém foram de algum modo coarctados desde seu nascimento. Sólon,¹⁰ vendo que muitas vezes estes cantos alteravam as tradições religiosas, e temendo que este uso fosse pernicioso aos costumes, e que passasse dos espetáculos para a vida civil, quis proscrevê-lo: a consequência porém, que deduzira do que presenciara no primeiro espetáculo, em que Téspis mesmo representava segundo o costume geral dos antigos poetas, era de

8 "precorrer", no texto. Embora o verbo "precorrer" esteja dicionarizado, como desusado, ele significa "correr adiante", o que não se ajusta ao sentido do texto.

9 Téspis [segundo dizem] da Tragédia
Uma espécie inventou desconhecida,
Introduzindo Atores, que com fezes
Desfigurando as caras, recitassem,
E cantassem seus versos sobre carros.

(*Arte Poética traduzida por Cândido Lusitano*). (Nota dos Autores)

Estes versos (275-277) da *Arte Poética*, de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.610), vêm assim citados no texto: *Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ / Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis, / Quæ canerent, agerent que peruncti faecibus ora*. Na tradução de Cândido LUSITANO (*Arte poética de Q. Horacio Flacco*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1833. p.141), citada com pequenas modificações pelos autores em nota de rodapé, os colchetes são parênteses e a expressão "da Tragédia" vem "de Tragédia".

10 Sólon (c. 640 – c. 558 a.C.): político que deu a Atenas uma constituição democrática.

nímia severidade. O povo de Atenas entusiasmado pelo[s] novos prazeres perdoava ao poeta suas ficções engenhosas, ao mesmo passo que nunca as toleraria nas outras situações da vida, em que não houvesse o incentivo de um prazer imediato. Além disto a imaginação ardente dos gregos, excitada pela narração dos feitos ilustres dos antigos heróis, exigia imperiosamente a continuação dos passatempos que Téspis inventara: era impossível às forças do legislador abafar estes sentimentos, e apenas poderia obter esse resultado, se desse novos meios para a satisfação de uma tal necessidade. Mas a Grécia ainda estava atrasada em todos os pontos da vida social. Tudo quanto o gênio de seus grandes homens descobriu era ainda então desconhecido; não é de supor portanto que os gregos espontaneamente abandonassem aquilo, que já lhes augurava não pequena soma de gozos, e de delícias.

A carreira aberta por Téspis foi trilhada imediatamente por Quérilo,¹¹ e por Frínico.¹² Discípulos de um homem de talentos eles souberam dar maior realce à invenção de seu mestre. Quérilo fez belas canções; Frínico empregou a espécie de versos mais apropriada a esses monólogos, que eram cantados nos carros, e fez alguns melhoramentos nisso, que ainda nos não atrevemos a chamar — Teatro.¹³

No meio dos embaraços, e tropeços, que deviam rodear a arte em seus rudes ensaios, surgiu enfim Ésquilo. Ele é verdadeiramente o pai da tragédia, o fundador do teatro grego. Ésquilo, diz Aristóteles, foi o primeiro que introduziu dois atores na cena, onde anteriormente se via um só. Quintiliano¹⁴ afirma, que foi Ésquilo o primeiro que fez tragédias, da mesma maneira se exprime Dionísio de Halicarnasso.¹⁵ Com efeito, se foi Ésquilo o primeiro que introduziu mais de uma personagem no drama, deve-se reputar como o primeiro poeta trágico, por isso que a verdadeira tragédia reclama oposição de interesses, o que só existe havendo mais de um interlocutor,

11 Quérilo de Atenas (séc. VI – séc.V a.C.): foi poeta trágico; diz-se que introduziu alterações nas máscaras e nos trajes utilizados nas tragédias.

12 Frínico (fim do séc. VI – começo do séc. V a.C.): poeta trágico ateniense; um dos criadores da tragédia. Atribui-se-lhe a invenção da máscara.

13 Vide – Cours de Littérature par La Harpe tom. 1.º Théâtre ancien. (Nota dos Autores)

14 Quintil. Instit. L. 10 Cap.1.º (Nota dos Autores)

15 Dionísio de Halicarnasso: historiador grego contemporâneo de Augusto, autor de *Antiquidades Romanas*, história de Roma desde a sua fundação até a primeira guerra púnica.

atenta a índole deste poema, que não por narração mas sim por ação se desenvolve.

Além do considerável número de peças, que compôs, e de que falaremos no lugar, em que analisarmos particularmente o teatro grego, muitos outros serviços prestou ele às Belas-Artes. Abandonando os carros, onde até então tinham lugar os imperfeitos monólogos, que haviam¹⁶ nas pausas dos coros, Ésquilo obteve um teatro provido de máquinas, e ornado de ricas decorações. Por seus cuidados, diz La Harpe,¹⁷ esse teatro representou todos os objetos conforme as regras da óptica, e os efeitos da perspectiva. Ele fez aparecer templos, sepulcros, exércitos, desembarques, carros volantes, aparições, espectros; ensinou ao coro, como diz Rollin,¹⁸ e seu abreviador Coirentin Royou,¹⁹ danças figuradas, criou a pantomima dramática, revestiu seus atores de hábitos roçagantes, e majestosos, que os sacerdotes de Ceres julgaram dever adotar, e deu-lhes além disto coturnos, ou borzeguins,²⁰ calçado necessário para elevar sua estatura de modo, que pudessem ser vistos pelo povo reunido nesses vastos anfiteatros,²¹ que chegaram a poder conter trinta mil espectadores. Os antigos construíam esses teatros imensos, porque entre eles os espetáculos não eram um divertimento particular, mas uma festa pública, a que concorriam todos os cidadãos; eles eram feitos a expensas do Estado²², e julgavam-se tão santas as somas, que para eles se destinavam, que os atenienses promulgaram uma lei condenando à morte o orador, que se lembrasse de propor desvios dessas somas para outros usos ainda que mais urgentes.

16 Observe-se a concordância do verbo "haver", no sentido de "existir, ocorrer", com o pronome relativo que o antecede.

17 Jean François De La Harpe, Delaharpe ou Delharpe (Paris, 1739 – Paris, 1803): crítico francês, autor de um *Curso de Literatura* (1799), em que defende os princípios do classicismo francês.

18 Charles Rollin (Paris, 1661 – 1741): humanista e historiador francês.

19 Jacques-Coirentin Royou (Quimper, 1745 – Paris, 1828): escritor francês; autor dramático, historiador (atividade que desenvolveu mais como compilador).

20 "brozeguins", no texto.

21 Não confundamos todavia as significações particulares de teatro, e anfiteatro. O primeiro era em forma de semicírculo; o segundo tinha a figura redonda ou oval, e era destinado particularmente para os grandes jogos, como dos gladiadores, combates de feras etc. — Vide Moreri Dictionnaire — Théâtre, e Manchablon — Dictionnaire d'Antiquités — Amphithéâtre. (Nota dos Autores)

22 "estado", no texto.

Foi igualmente por motivo da vastidão destes edificios que Ésquilo introduziu o uso das máscaras; além desta razão este costume foi adotado[,] por isso que os gregos não permitiam, que as mulheres subissem ao tablado, e em consequência viam-se os homens na necessidade de representar seus papéis. Foram estes os princípios, que fizeram admitir esse uso, cujos inconvenientes teremos de notar na análise comparada do teatro antigo com o das nações modernas. A máscara consistia em uma espécie de capacete, que cobria toda a cabeça dos atores, e que além das feições do rosto representava a barba, os cabelos, e até os ornamentos, de que se serviam as mulheres em seus penteados.

Depois que com o correr dos tempos se tornaram os teatros, como dissemos, capazes de recolher dentro em si mais de 20 milhares de pessoas, para que as vozes dos representantes pudessem ser distintamente ouvidas pela inumerável multidão neles reunida, prepararam-se por baixo dos assentos dos espectadores pequenas aberturas, onde se haviam colocado vasos de c[o]bre destinados a receber em sua cavidade os sons, que vinham do cenário, e a fazê-los repercutir mais fortes[,] claros e harmoniosos. Se este meio conseguia ou não o efeito, a que se destinava, é o que não damos por certo.²³

Das mudanças que fez Ésquilo no drama a principal foi substituir uma ação aos simples monólogos de Téspis, donde resultou, que o coro, que era antecedentemente a parte principal da representação, tornou-se uma personagem subalterna, incorporada à ação, cujas funções preenchia o corifeu. Tais foram os principais²⁴ serviços que Ésquilo fez à arte dramática.

No meio dos triunfos de Ésquilo, quando seu nome só engrandecia o teatro grego, um rival de glória se lhe apresenta e lhe rouba num momento todas as palmas, que o adornavam. Sófocles na idade de 24 anos entrou em liça com o venerável pai da tragédia por motivo da entrada dos ossos de Teseu em Atenas, e venceu aquele com quem não lutara, se o não animasse o grito interno do talento, e a consciência das próprias forças. Um movimento estranho, um progresso indefinido acompanhou os passos do jovem poeta na carreira trágica; a índole do poema dramático aperfeiçoou-se por sua influência, e seus exemplos: a análise destas modificações terá

23 Vide Rollin Histoire ancienne - L. 10 C 3º art. 4.º (Nota dos Autores)

24 Vírgula, no texto.

desenvolvimento em o lugar competente. Por agora basta que digamos, que algumas mudanças fez ele no material do teatro; além de outras reformas, que não referimos, foi ele quem ainda em vida de Ésquilo introduziu na cena um terceiro ator; Ésquilo chegou mesmo a admitir um quarto; Horácio porém não julgou que esse quarto interlocutor devesse falar na cena, e deu como regra:

*...nec quarta loqui persona laboret.*²⁵

..... nem se canse

Quarto ator a falar na mesma cena — *Art. Poét.* por C. L.²⁶

A carreira aberta por Sófocles foi percorrida imediatamente com glória por Eurípidés. Poeta das Graças o sucessor de Sófocles contribuiu com seus esforços para elevar o teatro ao auge da perfeição, em que os gregos o deixaram para modelo eterno da posteridade. Alguns outros poetas apareceram para disputar as coroas que tão meritoriamente haviam adornado os três campeões da arte dramática, mas suas obras, e seus nomes sofreram os insultos do tempo.

Basta este golpe de vista sobre a Grécia; quando falarmos do teatro grego em particular, analisaremos as belezas, e os defeitos individuais destes poetas famosos. Consideremos rapidamente os progressos da arte entre todos os mais povos[.]

Com o cetro do mundo Roma ganhou também o império do gênio. Seus filósofos se não foram tão fantasiadores e sistemáticos como os da Grécia, conheceram ao menos mais profundamente os princípios da moral. Abandonando as regiões metafísicas, fugindo de discussões cosmológicas, abraçaram-se com a ciência da vida, e a deixaram em um estado brilhante. Os gregos nada têm que opor aos livros de Cícero, nem aos tratados de Sêneca. Historiadores hábeis rivalizaram com os Tucídides, e os Heródotos, e um deles — Tácito — não teve modelos na Grécia assim como ainda não achou imitadores na posteridade. A poesia épica, e a lírica fugindo da Ática naturalizaram-se e para sempre no solo italiano. Melpômene só não achou o abrigo necessário nesta terra aliás hospitaleira. Boileau o

25 Este fragmento do verso 192 da *Arte Poética*, de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.603), vem assim citado no texto: *...nec quarta loqui persona laboret*,

26 "C. L.": Cândido Lusitano. Na tradução de Cândido LUSITANO (*Arte poética de Q. Horácio Flacco*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1833. p.111), a palavra "ator" vem grafada com inicial maiúscula.

diz, quando assim se expressa na *Arte Poética* falando de Sófocles, que

*Lui donna chez les Grecs cette hauteur divine
Où jamais n'atteignit la faiblesse latine. C. 3.^o 27*

²⁸ É verdade, que os romanos tiveram alguns ensaios dramáticos desde a época da segunda guerra púnica; com a conquista da Grande Grécia, e ainda mais com a invasão de Sicília e de Siracusa, onde os Dionísios, e os Hierontes²⁹ haviam feito florescer as letras, os romanos se foram familiarizando com as Belas-Artes. Pacúvio,³⁰ e Ácio³¹ se exerceram no gênero trágico, mas os títulos de suas peças, que é só o que o tempo tem conservado, nos mostram, que eles só fizeram transportar³² para Roma os assuntos tratados no teatro de Atenas. Ovídio fez uma *Medéia*, que Quintiliano supõe ser a obra-prima da cena romana, entretanto ele não pode³³ entrar em linha de paridade com os poetas gregos, por isso que a arte trágica exige continuada aplicação, e conhecimento profundo do coração humano, o que se não compadece³⁴ com o gênio volúvel, e fantasia ardente do autor das *Metamorfoses*: atrevemo-nos a apresentar esta reflexão sobre o gênio trágico de Ovídio, porque essa obra não chegou até os nossos tempos, assim como o *Édipo* de César. Se pudéssemos examiná-las, talvez houvéssemos de formar conceito muito mais considerável tanto do infeliz desterrado do Ponto como do vencedor de Pompeu. Resta-nos contudo alguma coisa desse teatro, e são as

27 Estes versos da *Arte Poética* de Boileau, que grafamos conforme as *Œuvres de Boileau*, Texte de l'édition Gidel avec une préface et des notes par Georges Mongrédien (Paris: Garnier, 1943. p.173), vêm assim citados pelos autores: Lui donna chez les Grecs cette hauteur divine, / Où jamais n'atteignit la faiblesse Latine. C. 3.^o

28 Vide Staël De la Littérature — C. 5.^o — La Harpe t. 1.^o (Nota dos Autores)

29 Tiranos de Siracusa.

30 Marco Pacúvio (Brindisi, 220 – Tarento, c. 132 a.C.): poeta latino, imitou Eurípidés em suas tragédias, das quais só restaram fragmentos.

31 Lucius Attius, Ácio ou Accius (Ūmbria, 170 – c. 94 a.C.): um dos mais antigos poetas trágicos de Roma.

32 “transportar”, no texto.

33 No texto, o verbo “pode” não traz acento. Considerados os hábitos de acentuação da época, poderíamos entender que o verbo se encontra no pretérito perfeito (pôde) ou no presente (pode). Optamos por essa segunda possibilidade porque entendemos que a frase trata do julgamento atual do poeta pelos autores deste ensaio.

34 “compadece”: “é compatível, harmoniza-se”.

dez peças atribuídas a Sêneca: servis imitadores dos gregos os autores dessas peças em nada estenderam os domínios da arte. Apesar do que havemos dito não suponhamos todavia que os romanos foram infecundos em composições dramáticas; restam-nos perto de duzentos títulos de obras suas, mas esses mesmos títulos nos mostram que o teatro romano não progrediu, por isso que todas as tragédias eram tiradas de assuntos gregos. Horácio fazia o mesmo juízo de seus compatriotas quando dizia:

*...post punica bella quietus quaerere coepit
Quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.
Temptavit quoque rem, si digne vertere posset,
Et placuit sibi natura sublimis et acer: Epist.³⁵*

Na análise particular das peças dos romanos, que sobreviveram³⁶ à barbaridade dos séculos da média idade procuraremos conhecer as causas, que contribuíram eficazmente para a depreciação do teatro em Roma: não podemos entrar nessas minuciosidades, porque o nosso fim neste primeiro capítulo é lançar uma vista d'olhos sobre os progressos da arte.

Com a invasão dos bárbaros o Império Romano baqueou, e esse colosso espantoso, que tinha dominado a terra, sepultou debaixo de suas ruínas o gênio do universo: por dez séculos ele esteve submergido nos abismos da ignorância, e da barbaridade. Alguns homens amigos das letras, que ainda viviam na corte dos Paleólogos,³⁷ e que temeram o sopro queimador do Islamismo, abandonaram a cidade de Con[s]tantino, daí a pouco cabeça do Império Otomano, refugiaram-se na terra hospitaleira dos Médicis, e ajudados de outros talentos italianos fizeram de novo ressurgir o gênio na mesma Itália, que houvera presenciado seus últimos

35 Estes versos (162-165) da Epístola I, do Livro II, de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.554-555), vêm assim citados no texto: *...post Punica bella quietus quorum(?) coepit / Quid Sophocles, et Thespis, et Aeschylus utile ferrent; / Tentavit quoque rem si digne vertere(?) possit: / Et plecuit(?) sibi natura sublimis et acer. Epist.* [Os pontos de interrogação entre parênteses seguem-se a palavras de leitura duvidosa, no texto.]

36 "breviveram", no texto. Trata-se, evidentemente, de gralha, porque a palavra encontra-se em início de linha, desalinhada com as demais por um espaço equivalente ao das letras "so".

37 "Paleólogos": membros da família bizantina desse nome, que deu vários imperadores ao Império do Oriente de 1261 a 1453.

momentos. No longo espaço, que decorreu entre a queda do Império do Oriente, e a do Ocidente, os europeus só se ocuparam em vãs e intermináveis disputas religiosas; seus únicos passatempos eram ofícios divinos, procissões, e de quando em vez o espetáculo do sangue humano derramado por mãos fraticidas para sustentação de sofismas ininteligíveis. Em vão Crisóstomo, e Jerônimo admiradores dos exemplares antigos quiseram ressuscitar as musas gregas; desgraçadamente substituíram os assuntos da mitologia pelos mistérios da religião cristã. Foi trabalho inútil e perdido: ou seu gênio não os ajudava, ou (o que é mais provável) as matérias não lhes subministravam os recursos necessários para mover as paixões, porque como se sabe,

*De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles:*

Boil. *Art. Poét.* C. 3.³⁸

A religião dos gregos, e dos romanos era a obra de seus poetas que³⁹ enchia a imaginação, moldava-se a todo o gênero de encantos, prestava um continuado maravilhoso; pelo contrário a religião cristã áspera e inflexível em seus princípios com dificuldade se dobra às belezas que requer a poesia dramática. No lírico é ela um continuado princípio de movimento e entusiasmo, mas no teatro não pode abalar⁴⁰ suficientemente as almas dos espectadores. Assim as peças destes Padres da Igreja [caíram]⁴¹ ao nascer.

Até aqui chega a primeira época da Tragédia, a que chamaremos tragédia antiga.

A tragédia moderna, que começou no século de Leão X,⁴² e que bem depressa foi cultivada em quase todos os países da Europa, apresenta um caráter mui distinto da antiga. A ação recebeu maior

38 Estes versos da *Arte Poética* de Boileau, que grafamos conforme as *Œuvres de Boileau*, Texte de l'édition Gidel avec une préface et des notes par Georges Mongrédien (Paris: Garnier, 1943. p.176), vêm assim citados pelos autores: *De la foi d'un Chrétien les mystères terribles / D'ornemens égayés ne sont point susceptibles. / Boil. Art. Poét. C. 3.*

39 "q", no texto.

40 "oqalar": "abalar". Entendemos que se trata de gralha; o "b", segunda letra de "abalar", aparece invertido, e a primeira letra, "a", foi trocada por "o".

41 Palavra de difícil leitura no texto, por má qualidade de impressão.

42 "Leão 10", no texto. Leão X (Florença, 1475 – Roma, 1521): Giovanni de Medici – tornou-se Papa em 1513.

força, — os laços do enredo se estreitaram; — os coros foram proscritos, — as máscaras abandonadas,⁴³ — as mulheres chamadas ao tablado, e o vasto circuito dos anfiteatros circunscrito. Tais foram as principais alterações, que nesta arte fizeram os modernos; examinemos se todas foram feitas com justiça.

A divers[i]dade dos sistemas dos antigos e dos modernos influi em grande parte sobre a diversa maneira com que uns e outros têm concebido a ação trágica, e a têm desenvolvido. O destino era tudo entre os gregos, ele dispunha das vontades humanas, dirigia suas ações, e conduzia o homem irremediavelmente para cumprir aquilo, que lhe houvesse sido determinado[:] *I'olentem ducunt fata, nolentem trahunt*⁴⁴ [—] este pensamento de Sêneca é a base do sistema religioso dos gregos. Fundados nestes princípios de crença os poetas contentaram-se de pôr em cena as vítimas dos rigorosos destinos; deste modo as ações trágicas prescindiam facilmente das lutas das paixões. Elas eram inúteis quase sempre, ou porque o[s] seus resultados não podiam alterar a marcha dos acontecimento[s] ou porque elas mesmas eram muitas vezes involuntárias, inspiradas por um deus inimigo. Se Atreu⁴⁵ levado pelo mais feroz sentimento de vingança depois de passado[s] vinte anos sacrifica o filho de seu irmão, e apresenta ao mísero Tiestes⁴⁶ a taça roxa de sangue é o decreto dos deuses que se cumpre. Se Fedra se abrasa no fogo de um amor incestuoso por vingança de um nume;

*Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée:
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.*

Racine. *Phèdre*.⁴⁷

43 "obandonadas", no texto. A letra "a" inicial da palavra foi trocada por "o", como ocorreu no caso de interpretação mais difícil mencionado na Nota 40.

44 Esta citação de Sêneca vem itálico no texto, da seguinte forma: *I'olentem ducunt fata, nolentem trahunt*. O trecho entre colchetes é de leitura duvidosa, por má qualidade da impressão. Não tendo localizado a frase em textos de Sêneca, conseguimos, entretanto, reconstituí-la, com a ajuda do Prof. Johnny José Mafra, a quem agradecemos.

45 Atreu: rei de Micenas, famoso nas lendas gregas pelo ódio contra seu irmão Tiestes, cujos os filhos, Tântalo e Plístenes, trucidou, dando-os depois ao pai num banquete. Foi assassinado por Egisto, outro filho de Tiestes.

46 "Thiostes", no texto. Tiestes: ver Nota anterior. *Tiestes* é também título de uma tragédia de Sêneca.

47 Estes versos (305-306) da *Phèdre* de Racine, que grafamos conforme a edição Nouveaux Classiques Larousse (Paris: Larousse, 1972), vêm assim citados pelos autores: *Ce n'est plus une ardeur dans ses veines cachée; / C'est Venus toute entière à sa proie attachée.* / Racine. *Phèdre*

Se Édipo apresenta em sua desgraçada vida a monstruosa reunião dos crimes os mais nefandos, se é o esposo de sua mãe, o assassino de seu pai, seu coração puro no meio das próprias atrocidades pode exclaimar:

*Impitoyables Dieux! mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez!*

Voltaire. *Cedipe*.

Os antigos não se apartaram destes meios, porque eram patéticos, e porque eram fáceis. Nada há com efeito mais patético, do que ver o baldado combate da virtude com uma força exterior inexorável, a que necessariamente há de ceder. Nada há[,] diz Sêneca, mais interessante do que a luta do homem de bem às mãos⁴⁸ com os deuses. Eram fáceis porque os deuses obram, como lhes apraz; o destino é imprenetrável, não dá contas do que ordena. Tal marcha os dispensava dessas gradações de sentimento, e de paixão[,] dessa observação constante dos movimentos naturai[s] do coração humano, dessa arte enfim, que é hoje imperiosamente ex[i]gida dos poetas modernos, e que forma o mérito eminente dos três grandes trágicos da Escola Francesa. O número mesmo das composições dramáticas dos antigos prova que pouco lhes custavam essas produções. Ésquilo compôs 90 tragédias, Sófocles 117, Eurípides 75;⁴⁹ os modernos os mais fecundos estão bem longe desse cálculo artimético[.] Os últimos seguiram um sistema diverso: à fatalidade dos antigos substituíram as paixões. Este meio, que torna o trabalho mais difícil, porque exige maior estudo do coração humano, é ao mesmo passo mais universal, e de maior moralidade.

Os homens são os mesmos em qualquer parte da terra em que vivam, estão sempre sujeitos ao império das paixões que em todos eles têm um desenvolvimento quase igual, e que por isso pode ser previsto. A tragédia, que sobre elas se baseia, fala ao coração de todos os homens; se pelo contrário se funda em opiniões locais ou em crenças de certa época, ela só pode interessar os habitantes desses países, os sectários dessas doutrinas, e se alguns outros chega a comover será unicamente quando a fábula for tirada da história dos

48 "às mãos": "vir às mãos" — lutar, brigar.

49 Chegaram até nós sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles, dezessete tragédias e um drama satírico de Eurípides, a quem se atribui, ainda, com dúvidas, uma outra obra preservada pelo tempo.

países e dos tempos em que dominaram as opiniões, de que os queremos ver momentaneamente imbuídos. Quando se representa *Orestes*, os espectadores tornam-se gregos, identificam-se com suas tradições, persuadem-se de que Orestes é o instrumento do furor dos deuses, perdoam-lhe o parricídio que reputam involuntário, e gemem ao vê-lo entregue às iras das eumênides. Qual é porém o espectador, que numa ação moderna quererá admitir causas sobrenaturais influenciando na direção dos acontecimentos? Quem perdoará ao poeta, que tratando o assunto de Inês de Castro, prescindir da luta das paixões domésticas às mãos com os interesses [públicos]⁵⁰ e que recorrer a um maravilhoso, que se não pode [basear nas]⁵¹ opiniões da época do sucesso, para onde [.....]⁵² se quererá transportar o espectador? Mas se os acontecimentos trágicos, em que pode ter parte a fatalidade, estão quase [de todo]⁵³ esgotados, devemos agradecer aos poetas, que nos abriram a estrada para a nova espécie de deleites, que [temos]⁵⁴ saboreado, e que é a única, que por todas as partes se pode percorrer com felicidade. Além de mais universal a tragédia moderna encerra igualmente mais moralidade.] Quem vê que os crimes são obra do destino, pode temê-lo, mas não se acautela porque o que foi uma vez determinado, não se pode evitar; quem vê porém que o verdadeiro inimigo de sua ventura está dentro de si próprio, quem observa nos outros os males, que as paixões individuais produzem, não pode deixar de procurar reprimir seus movimentos desordenados. A tragédia antiga só excitava compaixão no meio dos maiores crimes, a moderna além desse sentimento gera na alma do espectador o receio de si mesmo, fá-lo⁵⁵ temer as paixões precursoras⁵⁶ dos atentados, que apresenta, aterra os homens, e mostra-lhes enfim motivos eficazes para seguirem os passos da virtude. Do manejo portanto destas paixões, dessas molas interessantes do coração humano, resulta que o interesse, que vai progredindo de cena a cena, estreita mais fortemente os laços do enredo, e dá maior nervo ao desenvolvimento da ação.

Os modernos proscreveram os coros, e com razão. Os coros

50 Palavra de leitura difícil, por má qualidade da impressão.

51 Palavras de leitura difícil, por má qualidade da impressão.

52 Palavra ou palavras ilegíveis, por má qualidade da impressão.

53 Palavras de leitura difícil, por má qualidade da impressão.

54 Palavra de leitura difícil, por má qualidade da impressão. Poderia ser "hemos".

55 "faz o", no texto.

56 "precuroras", no texto.

representavam o povo, preenchiam os intervalos dos atos, e, apareciam sempre na cena; aí cantavam belos pedaços líricos em louvor dos deuses, e⁵⁷ máximas de moral deduzidas da peça; e serviam de consolo à desgraça, e de apoio à virtude. Esta simples observação sobre os coros nos faz ver os inconvenientes, que deles resultam. O coro representando o povo necessariamente se deve presumir, que as ações se passavam nas praças públicas, ou no[s] templos; e quão absurdo não é supor que todas as ações se passam em tais lugares? Além de que, a assistência contínua de pessoas estranhas devia tornar inverossímeis quantas confidências se fizessem em cena. Como é crível que Fedra na peça de Eurípides declare em público essa paixão incestuosa, que ela quisera ocultar a si mesma?⁵⁸ Como se fariam as cenas de conjuração tão indiscretamente na presença de tal reunião? O coro cantava nos entreatos, mas ou seus cantos se referiam a objetos já passados, e então eram além de inúteis fastidiosos; ou a sucessos futuros, e neste caso apressavam os acontecimentos, faziam cair o interesse do diálogo, e privavam o espectador do prazer da surpresa; ou a cousas estranhas à ação, e o resultado era distrair a atenção, e diminuir o interesse. Acresce, que as emoções causadas pelas belas cenas se perdiam com essa continuada repetição de estrofes, antístrofes, e epodos.] Ainda uma razão: os coros só podem ter lugar em peças em que se trata do bem ser de todo um povo como no *Édipo*, mas não podem convir a peças, em que o enredo se funda sobre interesses particulares; assim *Britânico*, *Bajazeto*, *Mitridates*,⁵⁹ segundo a observação de Voltaire, não podem admitilos. O bem, que provinha das consolações, e conselhos, que dava (o que talvez fosse a sua única vantagem real) tem sido suprido pelos confidentes, que os modernos têm dado às personagens interessantes. Apesar porém de serem os coros reprovados, alguns poetas os têm admitido em certas peças como Racine em *Ester*, e *Atalia*, Voltaire no *Édipo*: mas seu uso deve ser dirigido pelas regras do bom gosto, e os poetas, que deles quiserem usar apesar de seus inconvenientes devem imitar a cautela, que tiveram os mestres, que citamos. São suficientes as razões apresentadas para se não executar às cegas o

57 "o", no texto.

58 Vide Voltaire — *Lettres a Mr. de la Motte sur l'Édipe*. (Nota dos Autores)

59 *Britânico*, *Bajazeto* e *Mitridates*: tragédias de Racine.

desejo pouco refletido do célebre erudito Dacier.⁶⁰ No seu entusiasmo pelas produções dos poetas gregos ele havia formado votos para a reprodução dos coros nas tragédias modernas; talvez a seus esforços se deva esse que aparece no primeiro triunfo do jovem Arouet.⁶¹

As máscaras foram abandonadas, as mulheres chamadas ao tablado, a extensão dos teatros circunscrita. Tudo isto foi necessário e justo. Os inconvenientes das máscaras saltam aos olhos: elas faziam com que os espectadores perdessem nas diversas situações das personagens as progressivas *nuanças*,⁶² que em seus semblantes causam as paixões: todas estas expressões mudas, mais eloqüentes muitas vezes do que as mais belas frases, eram perdidas para os antigos. Sim, eles tinham uma só situação dramática, que nunca possuíram⁶³ os modernos. Sófocles pôde com o socorro das máscaras apresentar aos gregos o desgraçado Édipo depois de se haver punido a si mesmo arrancando os próprios olhos. O sangue gotejando de suas feridas faz subir ao último apuro o terror sempre crescente, que resulta desse espetáculo de um sublime horroroso. Mas esta vantagem não contrabalança os males sem número, que as máscaras lhes causavam; e se os modernos não podem presenciar esta terrível situação, também foram só eles que viram Talma⁶⁴ representando o papel de Otelo levantar o punhal sobre a mísera Hedelmonde, horrorizar a platéia com as continuadas terríveis e admiráveis mudanças de seu semblante a ponto de a f[a]zer subitamente erguer ao momento de descarregar o golpe[.]

P[r]oscritas as máscaras deviam ser necessariamente chamadas as mulheres à cena. Esse infundamento⁶⁵ uso dos antigos cessou,

60 André Dacier (Castres, 1651 – Paris, 1722): filólogo francês, secretário perpétuo da Academia Francesa.

61 François Marie Arouet, dito Voltaire.

62 Em itálico, no texto.

63 No texto, os autores grafam a terceira pessoa do plural do pretérito perfeito dos verbos com a terminação “ão”, em vez de “am”. Neste caso, poderia tratar-se de futuro: “possuirão”.

64 François-Joseph Talma (Paris, 1763 – Paris, 1826): ator trágico francês. Do repertório de Talma fizeram parte o *Otelo* e o *Hamlet*, de Ducis. O *Otelo*, de Ducis, foi traduzido por Gonçalves de Magalhães e levado ao palco pelo ator João Caetano no Rio de Janeiro.

65 Entenda-se: infundado, sem fundamento, sem razão de ser.

logo que se conheceu a necessidade de se ouvir ao menos os doces acentos do amor pronunciados pelos órgãos delicados do belo sexo.

Declamadores vãos, antiquários emperrados, admiradores entusiastas de tudo o que é antigo, se extasiam na contemplação desses anfiteatros imensos de Atenas, e de Roma. Mas eles não conhecem as razões[,] diferenças teatrais dos antigos e dos modernos. Aqueles davam festas públicas, para onde todo o povo concorria; estes procuram apenas pacíficos passatempos, que saboreiam os amigos das Belas-Artes. Em geral os antigos eram cegos admiradores do grande, do magnífico, do horroroso, estavam afeitos a sentimentos heróicos, a façanhas portentosas; um teatro imenso portanto enchia sua imaginação, fartava sua sede de heroísmo e de grandeza; também suas peças jogam com os sentimentos mais elevados, com as paixões mais violentas do coração humano: os modernos a este gosto anexam uma particular sensibilidade por tudo o que é delicado, regular, as afeições amorosas, a virtude branda, o que é terno comovem-nos tanto como o patético, e o terrível. Os primeiros pela razão da índole de seus espetáculos pouco se afligiam com os inconvenientes, que resultavam da imensidade dos lugares destinados para as representações; os segundos, para quem não há as mesmas razões, não podem combinar nas mesmas conseqüências: não podem portanto permitir, que as casas de espetáculo sejam da mesma grandeza, porque daí procede necessariamente que as vo[z]es derramadas por tão grande extensão se perdem, ou chegam mui fracas aos ouvidos. O teatro antigo era próprio para nele repercutirem os gritos da desesperação, os silvos e os berros das eumênides; o teatro moderno é destinado para se ouvir os gemidos da dor, e os ternos acentos do infortúnio. Os antigos se compraziam com os animados movimentos de música marcial; os modernos apreciam mais a variada delicadeza das cores poéticas: enfim o teatro antigo devia retumbar com as vozes enfurecidas de Orestes parricida; o teatro moderno deve fazer coar pelo coração do espectador as entrecortadas vibrações d'alma dilacerada de Orosmane.⁶⁶

Esta diferença de épocas, e da índole dos povos justifica a diversidade, que também se observa em seus teatros; e devemos concluir que se o antigo foi o que devera ser, não menos justos são os modernos em adotar um sistema diverso: uns e outros satisfazem plenamente às suas necessidades.

Estas alterações, este aperfeiçoamento progressivo na arte

66 Orosmane: personagem de *Zaira*, tragédia de Voltaire.

dramática formam a segunda época na história da Tragédia, época que começando dos Médicis, e estendendo-se até os nossos dias, tem produzido tantas obras-primas, tantos prodígios de gosto e de razão, que se não atendêssemos à perfectibilidade indefinida do espírito humano, não temeríamos assegurar que o gênio havia tocado a última meta de seu desenvolvimento. Os Cornille, os Racine, os Voltaire, os Addison,⁶⁷ os Alfieri,⁶⁸ seguindo as regras invariáveis, que o bom gosto fundado na natureza havia ensinado aos discípulos de Ésquilo, por seus esforços imensos levaram a arte ao estado em que a contemplamos. Mas eis que uma conspiração se prepara do Norte da Europa.⁶⁹ Uma nova escola debaixo do nome de — romântica — combate os princípios clássicos consagrados pela longa experiência de tantos séculos; ela nos vem pregar as doutrinas do *vago*, vem desterrar do teatro essa natureza *prosaica*, vem substituí-la por uma, a que chamam *poética*,⁷⁰ e que não é, segundo a confissão de W. Schlegel chefe da seita, mais do que a reunião de princípios opostos, de elementos heterogêneos, de que procuram — embalde — fazer uma associação monstruosa. Que devemos esperar de uma doutrina literária, que se anuncia de modo ininteligível, que alardeia extravagância e disparate, que acusa os mestres por haverem sido metódicos, e regulares, por haverem escrito com clareza, harmonia, e castidade, por haverem desdenhado todo o gênero de demência, e contágio intelectual, por haverem sempre sido sensatos?... Miseros! que incapazes de seguir o vôo impetuoso, e direto da ave de Jove, enquanto humildemente esvoaçam sem direção e sem forças, supõem⁷¹ como ela encarar vaidosos a luz ofuscadora do astro do dia!

Quando falarmos do teatro alemão, mostraremos até que ponto chega o ridículo da nova escola germana, e quando analisarmos as regras do teatro trágico rebateremos a futilidade dos argumentos, em que se estriba.⁷²

67 Joseph Addison (1672 – 1719): dramaturgo e poeta inglês.

68 Vittorio Alfieri (Asti, 1749 – 1803): escritor italiano, autor de tragédias.

69 No texto: “se propala do Norte da Europa.” Entendemos que se trata de galha. Seria: ou “se propala [ou propaga] do Norte da Europa”, ou “se prepara do Norte da Europa”.

70 “*vago*”, “*prosaica*”, “*poética*”: todas essas palavras vêm em itálico no texto.

71 “supõe” no texto. Alteramos o verbo para “supõem” para fazer a concordância entre ele e o sujeito da frase, que julgamos ser “os miseros românticos”.

72 O texto se encerra por travessão (que suprimimos), colocado em seguida ao ponto final.

CAPÍTULO II

Exame rápido dos teatros antigos e modernos

§. 1.º

Teatro grego

Do teatro grego só nos restam 32 peças, 7 de Ésquilo, 7 de Sófocles, 18 de Eurípides. Mostrar as diferenças dos gênios destes três poetas é analisar as belezas, e os defeitos desse teatro. As peças de Ésquilo se ressentem da infância da arte, elas são um amálgama de ricos pedaços de poesia lírica, e épica; as *Coéforas* é a única, em que se divisam belezas verdadeiramente dramáticas. Mas perdoemos ao poeta seus desvios: ele mesmo confessava que suas obras eram os restos dos banquetes de Homero. Com efeito foi no pai da poesia, que Ésquilo bebeu a verdadeira idéia da tragédia; quase todos os seus assuntos são tirados da *Iliada*, e da *Odisséia*. Agamenon, Orestes, Electra, toda a família de Atreu, são personagens familiares aos leitores do vate de Esmirna. Em todas as obras deste autor o terror é o único sentimento que é habilmente manejado; raras vezes ele excita a compaixão, ou as lágrimas. Sua expressão é muitas vezes enérgica, e até pomposa, mas muitas outras é empolada, e mais freqüentemente torna-se baixa e triv[i]al por suas comparações ignóbeis, e pelos continuados trocadilhos de sua frase. Um rápido lança d'olhos sobre as duas principais de suas peças nos fará conhecer o gênero de suas composições. Abandonemos *Prometeu*, *Os Sete Chefes diante de Tebas*, *Os Persas*, *Agamenon*, *As Suplicantes*, porque os defeitos da primeira idade abundam nestas obras, e o selo

do gênio do autor nelas não está também impresso como nas *Eumênides*, e nas *Coéforas*. Expendaremos algumas idéias sobre estas últimas.

Na primeira o começo do espetáculo apresenta as Eumênides dormindo no templo de Delfos; Apolo protetor de Orestes as havia adormecido, e aconselha ao príncipe que fuja (como se as Fúrias pudessem ignorar o asilo, em que ia esconder-se);] Orestes foge, chega a sombra de Clitemnestra, e procura repetidas vezes, mas embalde, despertar as Fúrias; elas enfim despertam, e exprobam a si próprias sua negligência; Apolo quer expulsá-las de seu templo, sobrevém disputa, e as Fúrias acabam dizendo: — Deus imberbe[,] enganaste deusas já velhas. — Orestes retira-se para Atenas, e para lá se muda a cena: no templo de Minerva alterca com as Fúrias (que devem ser bem mansas e condescendentes, visto que delas fala muito de sangue frio)[,] implora a proteção de Minerva, que ouvindo tanto ruído quer[*i*]a⁷³ saber a causa, as Eumênides⁷⁴ acusam[,] Orestes defende-se[, mas a]⁷⁵ deusa dá-se por suspeita, e envia os autos para o Arcópagó. Neste conselho Apolo é o advogado de Orestes e procura defendê-lo com mui plausíveis razões, entre as quais se nota esta: — o filho é obra do pai, e não da mãe, a qual não é senão depositária; pode-se existir sem ter mãe, e a prova seja Minerva, que é filha de Júpiter somente — argumentos⁷⁶ de tanta força convencem o Arcópagó, a sentença é dada em favor do príncipe, Orestes fica livre, e o poeta também: mas confessemos que sua obra está cheia de um continuado ridículo, de inverossimilhanças de todo o gênero; confessemos que a arte estava ainda em seus mais rudes ensaios, e que tais peças não formam verdadeiramente o que se chama teatro clássico dos gregos. Românticos[,] reconhecei vosso primeiro mestre, vosso mais antigo modelo!⁷⁷

Outro tanto não podemos dizer das *Coéforas*. Faremos sobre ela as reflexões, que faz La Harpe: o juízo deste crítico célebre, que havia

73 “quer a”, no texto. Entendemos que poderia ser “quer saber” (nesse caso, o “a” seria uma gralha). Entretanto, preferimos ler “queria saber” (nesse caso a gralha seria a ausência do “i”).

74 Vírgula, no texto.

75 Trecho de leitura duvidosa, por má qualidade da impressão.

76 “Argumentos”, no texto.

77 Entenda-se: Êsquilo é apontado como modelo dos românticos por seus “defeitos”. Mais adiante o leitor encontrará as razões dessa nossa interpretação.

estudado tão profundamente a matéria, dispensa-nos de quaisquer reflexões próprias que pudéssemos apresentar. “A peça das *Coéforas*, diz ele, é muito imperfeita, mas o assunto é dramático; já se começa a descobrir alguma idéia de ação teatral. Ésquilo foi o primeiro, que imaginou introduzir Orestes dando a falsa notícia de sua própria morte; invenção feliz, e que tem sido seguida. Mas ainda há pouca arte na peça. O reconhecimento do irmão e da irmã não está de modo algum preparado: no momento, em que Electra, vê uma trança de cabelos sobre o túmulo de Agamenon, ela⁷⁸ faz votos pela volta de seu irmão, Orestes que está perto se apresenta, e diz: — Eu sou aquele por quem anelas, sou Orestes. — Egisto, e Clitemnestra aparecem um só momento, e para serem degolados. Nenhum desenvolvimento têm os caracteres, nenhuma suspensão há nos acontecimentos. Nunca Electra e Orestes estão em perigo, e seu perigo devera ser o princípio do maior interesse. Mas enfim o estilo e o diálogo estão no tom da tragédia, e a cena, que abre o segundo ato é de ordem superior: era pela primeira vez que Melpômene se exprimia com toda a dignidade e elevação.”⁷⁹ Essa cena é tal, que Racine a admirava como um dos mais belos monumentos da antigüidade neste gênero. Electra aparece trazendo libações e oferendas acompanhada de um coro de escravas, que igualmente conduzem vasos e presentes. Foi Clitemnestra quem encarregou a Electra desses dons fúnebres destinados a honrar o túmulo de Agamenon, e a mitigar sua sombra irritada. Para entrar no espírito desta cena convém que nos recordemos do poder que os antigos davam às imprecações religiosas, e à vingança dos manes. Se Electra vacila em implorar à sombra de Agamenon, e em maldizer seus assassinos, é porque está bem certa de que não serão vãs suas preces, e de que será ouvida pelos deuses infernais. Pedir a morte dos culpados é pedir a morte de sua mãe[.] Ela treme, ela hesita, e o coro a exorta, e anima: este diálogo é da maior elevação de idéias, e de sentimento. Arrastada pelas instâncias do coro Electra que vinha fazer um sacrifício expiatório dirige às divindades infernais uma invocação de vingança e de rancor. Esta idéia, diz o filólogo que citamos, é grande e sublime, e o momento em que ela se resolve por fim a fulminar essas imprecações

78 "ele", no texto.

79 Ponto final, seguido de duas vírgulas, a primeira das quais está quebrada. Entendemos que se trata de ponto final seguido por duas vírgulas; estas constituem o fechamento das aspas, que não se fecham em outro ponto do texto. As vírgulas foram transformadas em aspas. Em todos os outros casos, no texto, os autores fecham aspas com duas vírgulas. Não anotaremos, a partir deste ponto, as alterações desse tipo que introduzimos.

fatais devia horrorizar os espectadores. Estas são as expressões de Electra no instante de fazer a libação: — “Eu te invoco, ó sombra augusta adorada dentro em minha alma: lança olhos de piedade sobre teus filhos desgraçados; faze com que eles tornem a pisar triunfantes teu palácio! perseguidos agora, traídos por sua mãe, debalde procuram asilo em toda a terra. Teu tálamo foi profanado, e tua esposa, oh céus! aí recebe em seu[s] braços teu vil assassino. Orestes erra fugitivo, eu vivo, em ferros, e esse opressor cobarde, esse Egisto que nos ultraja, que empunha o teu cetro, que ri de nossas lágrimas, entregando ao prazer seus dias enublados pelo crime, enriquecido com os teus tesouros, devora insolente os despojos dos troianos! Meu pai! escuta as minhas vozes; faze com que o coração de Electra seja inacessível ao exemplo das atrocidades; faze com que ela suporte as injúrias dos destinos adversos, conservando suas mãos sua antiga inocência, sua não maculada pureza. Tais são os votos que faço por mim e por teu filho desgraçado. Ouve agora os que faço por teus inimigos. Surge, ergue-te de teu sepulcro insultado, aparece, Senhor! a teu aspecto sintam suas almas espavoridas esse frio horror, que pressagia a morte: lança sobre eles esses raios inevitáveis,⁸⁰ que Nêmesis indignada prepara e conduz. Vem, dá-lhes a morte, como eles ta deram.”

Apesar de serem as traduções, como judiciosamente diz o elegante Garção,⁸¹ caixas ópticas através das quais os objetos tomam cores diversas, e quase sempre mais fracas, apesar de terem além disso as traduções em prosa a falta da cadência, e encantos melodiosos da poesia, todavia neste fraco traslado ressumbram grandes idéias, e facilmente se poderá avaliar, que belezas terão na língua harmônica dos gregos estas terríveis imprecações da filha de Agamenon.

Continuando a considerar o caráter das produções do primeiro⁸² trágico grego observa-se que ele inspira sempre, como diz o sábio autor do *Anacarse* o modesto Barthélemy,⁸³ um terror profundo e salúífero, porque não abala violentamente nossa alma senão para dar-lhe nova elevação pela ostentação de suas forças. Seus heróis desejam ser esmagados pelo raio antes do que cometer uma baixeza; e a lei fatal da necessidade é menos inflexível do que sua coragem. Uma tal

80 Entenda-se: fatais.

81 Pedro Antônio Joaquim Correia Garção (Lisboa, 1724 – 1772): poeta árcade português.

82 “1.º”, no texto.

83 Jean-Jacques Barthélemy (Cassis, 1716 – 1795): erudito francês, autor de *Viagem do jovem Anacarse à Grécia*.

marcha é devida à austeridade de seus costumes, e à leitura desses poetas vizinhos dos tempos heróicos, os quais, na frase do autor citado, concebiam pensamentos proporcionados em grandeza aos fatos prodigiosos, que então se praticavam. Além disso a história dos séculos remotos oferecia à sua imaginação ardente vitórias e reveses memoráveis, tronos ensangüentados, paixões impetuosas, virtudes sublimes, crimes e vinganças atrozes e por toda a parte o selo da grandeza, e muitas vezes também o da ferocidade. Os gregos nesses tempos, que Ésquilo representava, tinham, como diz Marmontel,⁸⁴ um caráter decidido aproximado à natureza por sua ingenuidade e franqueza, por suas paixões, virtudes e vícios; aqui mais sensível, ali mais vigoroso e mais austero, acolá selvagem, e um pouco feroz, porém simples, natural, enérgico. Tendo tais cenas diante dos olhos, não sendo dotado dessa sensibilidade que necessita comunicar-se aos outros, vendo nas paixões amorosas só fraquezas, ou crimes de perigoso exemplo para os costumes, Ésquilo lançou mão do terror: dele pode dizer-se o que ele mesmo dizia de Hipomedonte:⁸⁵ — o terror marcha a sua frente com a cabeça elevada até os céus. — Entretanto ele sempre evitou ensangüentar a cena, porque seus quadros deviam ser aterradores, mas não horrorosos[.] “Seus planos, continua o autor que citamos, são de uma extrema simplicidade; ele ignorava a arte de salvar as inverossimilhanças, de formar o nó e o desfecho da ação, de ligar estreitamente suas partes; ele quase que interessa somente pelas narrações, e pela vivacidade do diálogo” e é de notar que em geral quase todos os poetas, que começam a carreira trágica, se fazem distintos por trechos de estilo épico ou lírico, o que mostra que é muito mais fácil a linguagem elevada e altissonante do que a linguagem do coração, ou antes do que a linguagem da situação.

Temos conhecido o gênio de Ésquilo. Além da invenção da cena, e do aparelho teatral, a ele se deve o diálogo; foi o primeiro que tratou uma ação; tropeçou, caiu, e não soube erguer-se muitas vezes de suas quedas, mas apesar disso em algumas cenas elevou-se à dignidade simples, que é própria da tragédia, foi grande poeta em seus coros, e teve enfim a glória de abrir a estrada que percorreram com passos agigantados Sófocles e Eurípides.

Mais embaraçados nos vemos para analisar Sófocles. Para mostrar as belezas de suas obras seria mister traduzir o grande número de belíssimas cenas, que as adornam. Tal trabalho excede nossas forças

84 Jean-François Marmontel (Bort-les-Orgues, 1723 – Abloville, 1799): escritor francês, autor de romances épicos, contos, peças de teatro e memórias.

85 “Hipomedonte”: um dos sete chefes que atacaram Tebas.

e os limites deste opúsculo. Sem nos demorarmos portanto no exame miúdo de suas sete peças, basta que digamos que nelas respira o verdadeiro tom da tragédia. Luta de paixões diversas, jogo de cena, interesse progressivo de ação, beleza de diálogo, força de expressão, verdade e elevação de sentimentos, tudo se encontra em Sófocles. De caracteres bem sustentados, e verdadeiros ele nos dá cópia de exemplos. Djanira é a esposa apaixonada e ciosa de Alcides, é uma personagem trágica; Ajax é o rival de Ulisses e de Agamenon; Ulisses é aquele mesmo herói que Homero pinta; Tecmessa, essa esposa, que para prevenir os furores de Ajax serve-se de todos os recursos, que lhe presta o amor materno e o conjugal; Filoctetes é o amigo de Hércules, é o guerreiro de quem depende a sorte dos troianos, é o vingador da Grécia. Em *Electra*, em *Antigona*, em *Filoctetes*, e nos dois *Édipos* brilham talvez as maiores belezas, que nos deixou a antigüidade. Sem darmos a preferência a nenhuma delas, querendo porém apresentar uma fraca reverberação do gênio e caráter do poeta grego, escolhemos uma passagem eminentemente patética, onde se reúnem sublimes de mais de um gênero, tal é essa cena de *Édipo em Colona* imitada depois pelo trágico francês Ducis.⁸⁶ Poljinice, esse filho desnaturalizado de Édipo, quer obter de seu desgraçado pai o perdão de seus crimes, e não obtém mesmo resposta. O velho (vide La Harpe) assentado sobre uma pedra deixa cair a cabeça sobre o peito, e guarda imóvel um profundo silêncio. Suas duas filhas, que tantos direitos têm sobre seu coração, intercedem, mas debalde, em favor do criminoso. O coro representa que Teseu, rei da Ática, é quem envia Polinice, e que assim Édipo pelos deveres de hospitalidade é obrigado a responder-lhe. Édipo então se resolve a falar, mas sua resposta é a que se deve esperar desse longo e terrível silêncio. “Já que ousa falar-me, já que quer que o confunda, já que Teseu o pede, vou responder-lhe; se não me lembrásseis os direitos que Teseu tem sobre mim nunca Polinice ouviria as minhas vozes. Mas esse filho criminoso, que vem afrontar seu pai, não alcançará o fruto que pretende. Pérfido! foste tu, tu só, que me baniste! Expeliste-me de Tebas, e os deuses te punirão. Olha para estas vestes desprezíveis, de que me cobriu a miséria, envergonha-te, filho malvado, é obra tua. Se suportas os rigores do exílio, como já sofri,

86 Jean-François Ducis (Versalhes, 1733 – Versalhes, 1816): poeta francês, traduziu os dramas de Shakespeare, submetendo-os às regras da tragédia clássica.

suportas só a legitima punição de tuas crueldades[.] Contemplando tuas desgraças lembro-me de teus crimes. Eu vejo meus dois filhos entregues ao furor de Nêmesis! Bárbaros a que situação me reduzistes ambos[.] Vagabundo, cego, eu mendigo de cidade em cidade os alimentos necessários para a sustentação da vida, e já a houvera perdido, oh céus! se desde longo espaço minhas duas filhas compadecidas de meus cansados anos superiores às suas forças, superiores à sua idade, não tivessem comigo partilhado minhas misérias. Tudo devo a seus cuidados; sua terna amizade é o apoio de minha velhice, e de meus males: elas cumprem os deveres, que vos competiam. Eis, eis quais são meus filhos, outros não conheço. Vai, conduze teus estandartes contra Tebas; mas não te desvanças de abater seus muros[.] Aos pés de suas muralhas ambos sucumbireis, e o campo dos combates verá vossos funerais. Contra vós em nome dos céus pronunciei as imprecações da cólera paterna; e eu as pronuncio de novo: minha voz funesta implora ainda as vinganças celestes em vosso castigo. Minhas filhas, que souberam respeitar-me, subirão ao trono que deveis herdar: a justiça eterna, que habita no alto dos céus, e que sentada ao lado de Júpiter pesa as ações dos mortais, lhes destina esta bem merecida recompensa; ela já está mesmo prometida. Tu, monstro, vai, fuge de mim; o inferno à minha voz acumule sobre tua pérfida cabeça os males, que prepara ao filho parricida. Horroriza-te, fuge, leva contigo minhas maldições, o céu vingador as escuta. Praza aos deuses, que nunca entres em tua pátria, que junto a seus muros exales teus últimos execráveis arrancos, que esparzas o sangue de teu irmão, e sucumbas aos seus golpes! E vós, deuses infernais, que todos hoje invoco, tu mais terrível que eles, ó ministro da cólera, sombra triste e ensangüentada, ó Laio, ó meu pai, e tu, Marte exterminador, deus dos combates, Marte, que em suas veias derramaste teus furores, negras divindades destes dois monstros, apressai-vos, é tempo, conduzi-o ao Tártaro. Leva, leva agora esta minha resposta aos tebanos: dize que votos formei por meus filhos; dize que vou morrer, e que vos deixo por morte esta herança terrível.”

Belezas deste gênero, que se encontram a cada passo no poeta grego, o fazem considerar como o primeiro trágico da antigüidade; quase todas as suas peças foram trasladadas para o teatro francês. Sua maneira de tecer a ação é geralmente reconhecida como superior à de Êsquilo: seu estilo como o de Homero é cheio de força, de magnificência, de nobreza, e de doçura; mesmo na pintura das paixões

as mais violentas ele se acomoda felizmente com a dignidade das personagens; mas ainda está muito aproximado ao estilo da epopéia, assim como Ésquilo ao do ditirambo; não obstante banuiu dos seus dramas esse tom enfático, essas expressões, que uma imaginação furiosa ditava a seu antecessor, que lançavam o terror no coração dos espectadores. Seus heróis são o que os homens deviam ser; apesar disso estão mui longe da elevação quimérica que Ésquilo dá aos seus, e a que a humanidade não pode chegar.

A opinião porém acerca da primazia de Sófocles entre os trágicos gregos não está fixa, a questão da preeminência não está decidida, e o vencedor de Ésquilo, o autor do *Filoctetes*, acha em quase todos os juízos um digno rival em seu sucessor e émulo Eurípides, em Eurípides que recebeu de seus compatriotas o título de — TRAGICOTATÓS — ou trágico por excelência, em Eurípides que só teve a glória de ver assistir às representações das suas peças o virtuoso Sócrates, que nelas via um perfeito curso de moral. Ele se faz notar por um estilo médio que adotou,⁸⁷ e de que ainda não havia modelo, estilo que tem sido reputado como o mais conveniente para as composições dramáticas: sobrecarregou, é verdade, suas peças de sentenças morais, de reflexões filosóficas, mas este defeito foi ocasionado pelo seu gosto pela filosofia, e pelo afinco, com que a ela se havia aplicado, quando ouvia a Anaxágoras e a Sócrates. Foi também Eurípides o primeiro que apresentou na cena todos os furores das paixões amorosas: [o] hábil manejo que delas fez, como o testemunha a sua *Fedra*, e as funestas catástrofes por que termina quase todas as peças, lhe grangearam o título — de mais trágico dos poetas dramáticos da Grécia —, título que lhe dá o mesmo Aristóteles. Das dezoito peças, que dele [nos]⁸⁸ restam, as mais perfeitas são as duas *Ifigênia*. A *Ifigênia em Aulide* está no número das da antigüidade, que chegaram a maior auge de perfeição. Nela Eurípides seguiu constantemente a unidade de ação e de interesse; exposição admirável, caracteres bem sustentados, verdade no diálogo, raros defeitos de conveniências teatrais, eloqüência verdadeiramente dramática, situações patéticas, tudo recomenda esta obra sublime, tudo justifica a admiração, que todas as idades lhe têm

87 "adptou.", no texto.

88 "não", no texto. As leituras do "n" e do "a" estão dificultadas por má qualidade da impressão; entretanto a leitura do "o" final é inequívoca.

consagrado. Basta dizer como La Harpe que ela serviu de modelo à *Ifigênia* de Racine; e esta peça é considerada por Voltaire como a mais perfeita dos teatros modernos. Talvez fosse Racine o único capaz de encarecer o original grego com novas belezas. Abstenhamo-nos de citar qualquer de suas belas passagens, já que a obra do poeta francês, onde se acham fundidas todas as riquezas do grego, está ao alcance de todos os [l]eitores.

Tendo feito estas reflexões sobre os trágicos da Grécia concluamos este parágrafo⁸⁹ com a seguinte observação do Padre Brumoy.⁹⁰ O primeiro, diz ele, como o inventor e o pai da tragédia, é uma torrente que rola através de rochedos, florestas, e precipícios; o segundo é um rio impetuoso, cujas águas correm com força e rapidez; o terceiro é outro rio que nem sempre tem correnteza direta, mas que gosta de serpentear por prados esmaltados de flores. Acrescentemos por fim duas reflexões da Baronesa de Holstein:⁹¹ “os gregos não exigiam como nós, diz ela, o jogo das situações, e o contraste dos caracteres, seus trágicos não faziam realçar as belezas pela oposição das sombras. Sua arte dramática se assemelha à sua pintura, em que todos os objetos, em que as mais vivas cores, são postas sobre o mesmo plano sem serem observadas as leis da perspectiva. Os trágicos gregos, fundando a maior parte de suas peças sobre a ação contínua da vontade dos deuses, eram dispensados de um certo gênero de verossimilhança, que é a gradação dos acontecimentos naturais: eles produziam grandes efeitos sem os terem conduzido por *nuanças*⁹² progressivas. O espírito estando sempre preparado para o temor pela religião, e para o extraordinário pela fé, os gregos não eram obrigados a vencer as maiores dificuldades da arte dramática; eles não desenhavam os caracteres com essa verdade filosófica exigida nos tempos modernos. Os contrastes dos vícios e das virtudes, os combates interiores, a mescla

89 No texto, a palavra “parágrafo” está substituída pelo símbolo §.

90 Pierre Brumoy (Rouen, 1688 – Paris, 1742): autor de *Le Théâtre des Grecs* (1730).

91 Anne Louise Germaine Necker, Baronesa de Staël Holstein, dita Madame de Staël (Paris, 1766 – Paris, 1817): escritora francesa, que se casou, em 1768, com o Barão de Staël Holstein, embaixador da Suécia em Paris. É autora de obras célebres, como o ensaio *Sobre a literatura, considerada em suas relações com as instituições sociais* (1800), que exerceu enorme influência sobre os historiadores da literatura, e *Sobre a Alemanha* (1810 – 1813), obra em que revelou aos franceses a civilização germânica.

92 Em itálico, no texto.

e opposição dos sentimentos, que é mister pintar para interessar o coração humano, são apenas indicados. Bastava aos gregos um oráculo dos deuses para tudo explicar.”⁹³

§. 2.º Teatro romano

Dissemos anteriormente, que apesar de nos restarem perto de duzentos títulos de tragédias romanas, e mesmo dez peças inteiras de seu teatro, os romanos não tinham feito progressos na arte dramática, nem enriquecido a herança dos gregos nossos mestres comuns; convém dilucidar a razão deste fenómeno.

Quem desce à contemplação deste continuado jogo do coração humano, conhece facilmente que os prazeres do teatro interessam somente àqueles, que têm uma alma sensível, e que se deixam levar das comoções brandas ou horríveis, que o poeta procura fazer brotar no espírito de seus ouvintes. Interessam-se também pelo teatro aqueles que acham a glória nacional inteiramente ligada aos espetáculos. Ambos estes motivos produtivos do gosto pelo [t]eatro se não davam entre os romanos. Educados nos campos de Marte, a ferocidade era a base de seu valor e de sua⁹⁴ virtude. Fortemente interessados nos negócios do Estado, e não se distraíndo da cousa pública por motivo algum por mais urgente que fosse, desprezavam tudo quanto não tendesse para a glória real, e immediata de sua república. De outro lado a filosofia dos estóicos que começou a ser cultivada em Roma desde seus tempos mais brilhantes, fechando o coração dos romanos a todas as emoções agradáveis, fez com que os espetáculos teatrais aí não fossem benquistos. Aquilo que podia ex[c]itar os ânimos dos assistentes, aquilo que podia torná-los mais ferozes, isso era aplaudido, e sempre repetido: tais eram os combates dos gladiadores, tais os combates das feras com homens. Os espectadores, que nutrissem seus olhos e seus corações com cenas tais, não podiam de modo algum ser comovidos pelo

93 Vejam-se sobre o Teatro dos Gregos — Brumoy, *Le Théâtre des Grecs* — La Harpe, *Cours de Littérat.* Tom 1º — Staël, *de la Littérat.* — Marmontel — Barthélemy — Rollin — Voltaire — Domairon etc. etc. (Nota dos Autores) [No texto, a citação vem seguida por um travessão, que suprimimos.]

94 “suas”, no texto.

delicado das representações trágicas. Além disto sendo quase todos os assuntos tirados da história fabulosa dos gregos, os romanos não deveriam por eles interessar-se como os que aí viam boa porção da glória nacional. E por que não se tratavam assuntos domésticos? Necessariamente por algum destes motivos, ou porque os grandes talentos imbuídos nos princípios estóicos não se aplicavam a tratar matérias trágicas; ou porque o orgulho dos romanos não consentiria, que os seus heróis aparecessem em cena, e que os seus grandes feitos fossem alterados para poderem ser tratados[.] Quaisquer que fossem as causas, o certo é que os romanos nada progrediram na arte dramática. Em balde ao que temos exposto se quererá opor estes versos de Horácio:

*Nil intemptatum nostri liquere poetae,
Nec minimum meruere decus vestigia graeca
Ausi deserere et celebrare domestica facta
Vel qui praetextas vel qui docuere togatas.*

*Art. Poet.*⁹⁵

Além de haver disputa entre os filólogos acerca da significação das palavras *togatas*, e *praetextas*,⁹⁶ tudo quanto sabemos da história romana, tudo o que nos dizem seus escritores sobre os progressos de sua literatura, não nos instrui disso que Horácio assevera. Não conhecemos época alguma em que se realizasse o que nos ensina o lírico romano. O mesmo Horácio em outro lugar, que

95 Nada os nossos Dramáticos Poetas

Deixaram de intentar; nem leve fama

Mereceram deixando resolutos

Os vestígios dos Gregos, e louvando

As romanas ações, ou inventassem

As fábulas togadas, ou pretextsas — *A. P.* tr. por C. L. (Nota dos Autores)

[Observação dos editores: estes versos (285 – 288) da *Arte Poética*, de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Oeuvres d'Horace* publicado por E. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906, p.611), vêm assim citados no texto: *Nihil intemptatum nostri liquere Poetae, / Nec minimum meruere decus, vestigia graeca / Ausi deserere, et celebrare domestica facta, / Vel qui praetextas, vel qui docuere togatas.* *Art. Poet.* Na tradução de Cândido Lusitano, as palavras “togadas” e “pretextsas” vêm em itálico; as palavras “romanas” e “fábulas” vêm com iniciais maiúsculas; e há uma vírgula depois da palavra “mereceram”. (Cf. LUSITANO, Cândido. *Arte poética de Q. Horácio Flacco*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1833. p.145-146)]

96 “pretextsas,” no texto.

anteriormente citamos, e Cícero nos dizem que todas as tragédias romanas são imitadas do teatro grego, e os títulos das que conhecemos disso nos certificam. Dessas dez, que nos restam, e que são atribuídas a Sêneca, apesar de haver sobre isso disputa entre os filólogos, uma apenas merece consideração: é o *Hipólito*. Em quanto à⁹⁷ *Medéia*, *Édipo*, *Tróada*, que têm algumas belezas, e à *Tebaida*, e outras mais que são péssimas, basta dizer que nelas acha-se a cada passo pouco conhecimento do teatro, um estilo sempre guindado, declamações ocas, e sem ligação com o objeto principal. A *secura*, diz La Harpe, a monotonia, o amálgama de descrições gigantescas, as continuadas antíteses, uma concisão obscura na frase, uma insuportável difusão nas idéias, são os caracteres dominantes dessas [fracas]⁹⁸ imitações, que deixaram os imitadores tão longe de seus modelos. Em *Hipólito* porém apesar de todos os defeitos há belezas de primeira ordem, de que Racine soube lançar mão na sua excelente *Fedra*. Já não é pequena honra para Sêneca o ter de alguma maneira concorrido para a perfeição dessa obra-prima do século dezessete. A cena, em que Fedra declara o seu criminoso amor, cena do maior interesse na tragédia, é imitada inteiramente do original latino. Algumas idéias fortes e dramáticas nela se descobrem; tal é a confissão própria que a Teseu Fedra faz de seu crime. Outras belezas aí se encontram, que o poeta francês não deixou de trasladar para a sua língua; tal é esse verso origem de uma situação eminentemente trágica.

— *Genus omne profugit.*

— *Pellicis careo metu.*⁹⁹

Que Racine verteu.

Ce. Il a pour tout le sexe une haine fatale.

Ph. Je ne me verrai point préférer de rivale. ¹⁰⁰

97 "Em quanto à": neste caso, trata-se de uma locução conjuntiva, com o significado de "no que diz respeito a".

98 Palavra de leitura duvidosa, por má qualidade da impressão.

99 A citação de Sêneca (*Phaedra*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1961. t.1. Verso n.243) não vem em destaque nem em itálico no texto; apenas a fala de Fedra vem precedida e seguida de travessões. O trecho confere com o da edição citada.

100 Estes versos (789 – 790) da *Phedre*, de Racine (Paris: Larousse, 1972. p.75), que grafamos conforme o texto da mencionada edição, vêm assim citados no texto: *Èu. Il a pour tout le sexe une haine fatale. / Ph. Je ne me verrai point preferer de rivale,*

§. 3.º

Teatro italiano, espanhol, e inglês

O teatro moderno, como já dissemos, começou na Itália: foi Trissino com a sua *Sofonisha*, que abriu a carreira. Esta peça foi representada em Vicenza em 1514 com todo o luxo da corte dos Médicis. Ela ainda que escripta fracamente observava as regras consagradas pelo bom gosto dos gregos, e admitia os antigos coros. Depois da peça de Trissino quase nada produziu a musa trágica dos italianos por todo o século XVI; no século XVII, e principio do XVIII^{mo} alguns homens de talentos appareceram. O *Corradino* de Antonio Caraccio, as peças de Granelli, de Conti, de Martelli se distinguem por muitas belezas de estilo, e de diálogo, e por algumas cenas de elevação trágica. Depois destes Maffei publicou a sua *Mélope*; ela foi por muito tempo considerada como a melhor cousa do teatro italiano: ele aproveitou-se do plano attribuído a Eurípides, e construiu uma obra, onde se notam belezas de um caráter superior. Voltaire pondo em prática todos os recursos de seu gênio poderoso, e dando ao teatro francês essa obra sublime igual a *Atalia* em perfeição, superior em interesse, não pôde fazer esquecer a tragédia de Maffei. Um homem porém de talento elevado, que bem depressa appareceu, fez esquecer todos os seus predecessores; esse homem foi Alfieri. Querendo elevar a tragédia a um grau de sublimidade, a que ella ainda não havia tocado, Alfieri tentou erguer suas personagens ao grau de elevação fantástica, de que a espécie humana não tem até agora dado exempl[o]s: com estes principios elle criou a nova escola italiana, e collocou-se à sua frente. O quimérico de seus caracteres não tira às suas concepções o cunho de uma sublime originalidade; seus pensamentos têm um vigor desconhecido há muito na pátria de Tácito; sua elocução é brilhante: Alfieri enfim é um grande poeta. Pela substituição, que fez, dos monólogos aos confidentes, diminuiu muito o interesse do diálogo e da discussão, mas também augmentou a força dos caracteres, e fez mais sensíveis os combates do coração. Apesar de seus defeitos elle fez um estremecimento espantoso no gosto dos italianos. Desde a publicação das suas obras a ópera não tem partilhado exclusivamente seus poetas, a ópera esse gênero monstruoso que só tratado por

101 "século 16.º; no século 17.º, e principio do 18.º", no texto.

Quinault, ou Metastasio pode¹⁰² merecer aplausos do homem de gosto, do homem embebido nos princípios clássicos da antiguidade, e que com razão o autor do *Hyssope* considera como destruidora da verdadeira tragédia, e comédia, colocando-a portanto mui justamente no palácio das bagatelas:¹⁰³

Aqui (cousa piedosa) alçou a frente
A insípida burleta, que tirana
Do teatro desterra indignamente
Melpômene e Talia, e que recebe
Grandes palmadas da nação castrada.

Hyssope – Dinis. c.1.^o

O gosto inspirado por Alfieri fez aparecer muitos outros poetas, que têm ilustrado a cena italiana. Uns seguem as pisadas do mestre, outros se têm deslizado. Pindemonti preferiu, como diz Salfi,¹⁰⁴ o brilho teatral à profundidade das impressões; apesar porém de suas imperfeições, e apesar de haver seguido a vereda antiga aberta na Itália antes que o trilho moderno, tem ao menos o mérito de ter exposto sobre a cena as virtudes patrióticas, e as atrocidades do Santo Ofício, sobretudo no seu *Cincinato*, na sua *Adelina*, e no seu *Auto da fê*. Alexandre Pepoli é um Ovídio moderno: com grandes talentos não teve a coragem de corrigir suas obras. Monti no seu *Aristodemo*, e nos seus *Gracos*, mostra força de eloquência, e cenas apaixonadas comparáveis às de Alfieri. Enfim Foscolo, Biamonti, Nicolini, Pellico, e Alvise Quirino são autores de peças, em que mostram talentos; são trágicos de segunda ordem.

Enquanto na Itália o gosto das Belas-Letras se manifestava, e progredia vagarosamente, a Espanha viu despontar dois gênios sublimes, mas incultos, desses que em qualquer lugar, e em qualquer tempo imprimem o cunho do seu talento. Desnecessário é dizer que falamos de Lope de Vega, de Calderón. Suas tragédias monstruosas, onde se não venera princípio algum, mas onde cintilam de espaço em espaço

102 Não se usava o acento circunflexo, à época em que este texto foi escrito, para distinguir “pode” de “pôde”. Neste caso, ambos os tempos verbais são admissíveis. Optamos, entretanto, pelo verbo no tempo presente porque a frase contém um julgamento “atual” dos autores do texto acerca da ópera enquanto gênero.

103 No texto, em seguida aos dois pontos há um sinal de igualdade (travessão duplo), que foi suprimido nesta edição.

104 Francesco Saverio Salfi (Cosenza, 1759 – Paris, 1832): poeta, historiador e dramaturgo italiano.

brilhantes fuzis¹⁰⁵ de engenho, que mais admiráveis se tornam, quanto mais densas são as trevas que retalham, impuseram aos espanhóis como um dever religioso a cega admiração de suas belezas de envolta com seus defeitos. Mas desgraçadamente não é só nesta nação que temos de notar este funesto predomínio do gênio inculto; a Inglaterra, e o seu Shakespeare nos darão o mesmo exemplo.

Mas não é esta a única razão, que contribuiu para o atrasamento do teatro espanhol; julgamos achar outra no gênio cavalheiresco deste povo. Entusiasmados por tudo o que tem aparências de grande os espanhóis prodigalizam seus aplausos aos sentimentos mais exagerados, às fanfarronadas as mais ridículas; seus poetas aproveitam-se desta disposição, porque nada é mais fácil do que usar de hipérboles insuportáveis, e exceder em tudo os limites que a natureza criou. Imitá-la fielmente, e ao mesmo tempo embelecê-la, tal é¹⁰⁶ o mais digno emprego do poeta, e é isto que verdadeiramente o cobre de louros imarcescíveis. Caracterizar um capitão mata-mouros nenhuma arte prova no autor: pintar Aquiles injuriado, sequioso de vingar-se, e de vingar-se do pai de sua Ifigênia, combatendo contra paixões opostas, que o arrastam, e decidindo-se enfim sem deixar de ser Aquiles; isto é que forma o ponto mais subido da arte, e é em tais situações que se põem¹⁰⁷ em prova o gênio do poeta, mas é também o que os poetas da Espanha desconhecem. A maior glória do teatro espanhol é ter fornecido a Corneille o assunto do *Cid*. A comparação da tragédia do poeta francês com a de Diamante bastaria para conhecer-se a índole diversa dos dois teatros; mas tal trabalho além de superior às nossas forças estenderia demasiado os limites deste ensaio.

O teatro inglês deve sua existência a Shakespeare. Muito se tem escrito sobre os talentos deste homem célebre, mas a nosso ver quem dele faz um verdadeiro juízo é M. Campenon.¹⁰⁸ “Tendo nascido, diz este autor, com um gênio de tèmpera particular, ele teria sido em todas as épocas, e em todos os lugares um escritor singularmente

105 “fuzis”: relâmpagos.

106 “à”, no texto.

107 Observe-se que o verbo “pôr”, conjugado na terceira pessoa do plural, não concorda com “o gênio do poeta”; porém, concorda com o “que” (“tais situações”) que o antecede.

108 “Mr. Campenon”, no texto. François Nicolas Vincent Campenon (Guadaloupe, 1772 – Villecresne, 1843): poeta que sucedeu a Delille na Academia Francesa.

original; ele devia sê-lo principalmente no século XVI,¹⁰⁹ e no meio de um povo, que apenas se ocupava de argumentações escolásticas. O exemplo, e a educação não adoçaram o que havia de áspero e inflexível em sua natureza forte e elevada, mas selvagem. Muitas vezes foi exagerado, ridículo, absurdo mesmo, mas quando teve de pintar paixões violentas ou profundas, de que achava modelos em sua alma, então foi verdadeiro, patético, terrível, sublime às vezes. Enfim ele foi superior a seu século, e é assim que mereceu ser colocado no número dos homens, que têm mais honrado a Inglaterra.” Entusiastas de Shakespeare os ingleses têm sempre seguido suas pisadas; levados por uma veneração supersticiosa, eles de boa vontade gravariam, como se expressa Jay,¹¹⁰ no frontispício do seu *Covent Garden*.¹¹¹ — fora de Shakespeare não há salvação.¹¹²

É porventura este o lugar de citar algumas reflexões de Voltaire sobre a cega admiração dos ingleses para com o seu *divino*¹¹³ Shakespeare. “Suas peças, diz o autor do *Ensaio sobre a Poesia Épica*, são monstros em tragédia: há algumas que duram muitos anos; batiza-se no primeiro ato o herói, que no quinto morre de velhice; encontram-se feiticeiros, lavradores, embriagados, maninelos,¹¹⁴ coveiros que cantam árias brincando com caveiras. Enfim imaginai as maiores monstruosidades, os mais inconcebíveis absurdos, tudo em Shakespeare achareis. Quando comecei a aprender a língua inglesa, não compreendia como uma nação ilustrada podia admirar um autor tão extravagante: adquirir maior conhecimento da língua, e então percebi que os ingleses tinham razão, e que é impossível que uma nação inteira se engane em fato de sentimento. Viam como eu os erros grosseiros de seu autor favorito, mas muito melhor do que eu podia, sentiam essas belezas tanto mais singulares que são relâmpagos que cruzam na noite a mais profunda.”

Além da indelével impressão, que causa no espírito inglês o sublime trágico de Hamlet, Rei Lear, Artur, Júnio Bruto, Macbeth, Romeu e Julieta, outra causa pode assinar-se¹¹⁵ que contribuisse para o

109 “século 16.º”, no texto.

110 Antoine Jay (Guitres, 1770 – Chabreville, 1854): literato e jornalista francês.

111 “*Covent-Garden*”, no texto.

112 No texto, o travessão vem substituído por sinal de igualdade (=). No final do parágrafo, também, há um sinal de igualdade, que suprimimos.

113 Em itálico, no texto.

114 “maninelos”: bobos.

115 “assinar-se”: apontar-se, mostrar-se, indicar-se.

atrasamento do seu teatro, e para a admiração que ainda conservam pelos defeitos de seu primeiro poeta. Dryden, e todos os outros trágicos ingleses, excetuando-se Addison no seu *Catão*, imitaram a Shakespeare em seus erros, mas não souberam compensar seus defeitos com esses luminosos lampejos de gênio, que sustentam qualquer obra por mais fraca que seja. Apesar dos esforços de Addison, apesar da regularidade de sua peça, e da constante elevação de idéia e de estilo que nela brilha, ele não formou uma escola nova, fenômeno que podemos atribuir à fraqueza do enredo, à tibieza geral dos caracteres e da peça, que é sustentada quase unicamente pelo papel de Catão. Este caráter, apesar de ser geralmente considerado como um dos mais bem delineados que existem, ousamos dizer que é quase nada trágico. O filósofo estoico, que ama a liberdade por princípios calculados, que resolve o suicídio por um frio raciocínio, que fecha o coração a todas as paixões, e que no seu último momento medita de sangue frio as verdades do *Fédon* de Platão, pode ser admirado, mas nunca há de causar essas emoções fortes filhas da luta de paixões diversas, que excita na alma do espectador o Rei Lear¹¹⁶ arrastando pelas brenhas da Escócia sua miséria, e sua loucura, obra da ingrata Volnerilha, da ingrata Regane, dessas filhas a quem havia cedido o trono. Todos estremecem, quando à pergunta que lhe faz Rent: — Foste rei?¹¹⁷ — ele responde: — Rei? eu... não... fui pai. —¹¹⁸ Todo o *Catão* não vale esse terrível pesadelo de Fredegonde agitada pelo remorso precursor e vingador dos grandes crimes. O terror sobe de ponto quando a vemos molhar a mão, que em delírio julga ensangüentada, procurar limpar os supostos vestígios de suas atrocidades, e exclamar vendo baldados seus esforços: — nunca — nunca — nunca —¹¹⁹; terrível verdade que a apavora.

Nada depois de Addison e Otway merece atenção, até que esse gênio considerado como o primeiro poeta do século, até que Byron

116 Os nomes de algumas das personagens do *Rei Lear*, citados nesta passagem, não conferem com os nomes que têm na tragédia de Shakespeare, provavelmente porque a referência ao autor inglês se fazia por intermédio da versão francesa de Ducis.

117 “foste Rei?”, no texto.

118 A fala do rei não vem entre travessões no texto. Adotamos o travessão, na forma usualmente utilizada pelos autores

119 A fala de Fredegonde não vem precedida de travessão no texto, embora os três travessões seguintes estejam presentes.

procurasse ilustrar a cena inglesa. A posteridade porém, que para ele agora principia, que já julgou o *Childe Harold*,¹²⁰ não marcou ainda o posto que na linha dos trágicos deve ocupar o autor de *Sardanapalo*, *Marino Faliero*, *Werner*, etc.¹²¹

Temos indicado o que há de mais notável nos teatros de Itália, Espanha, e Inglaterra. De sua leitura podemos deduzir este princípio, que nos parece incontrovertível; é que os teatros destas nações apresentando no meio de inumeráveis defeitos belezas de ordem superior, e que excitam o mais vivo entusiasmo, não podem entretanto ser dados como modelos de gosto para que as outras nações imitem. Outro tanto não se deve dizer do teatro francês, que passamos a examinar.

§. 4.º Teatro francês

Os inconvenientes que notamos nos teatros espanhol e inglês não se encontram no francês, porque nesse não appareceu gênio algum inculto, mas sublime, que lhe desse uma errada direção. A cena franceza, é verdade, foi também prostituída com representações ridículas ou místicas; nela também se viram esses dramas informes, em que se profanavam os mistérios da religião cristã, em que Jesus Christo e Lúcifer disputavam, e punham em prova seus poderes; mas tais monstruosidades desapareceram, logo que um homem extraordinário, desses que fazem época na história da humanidade, veio causar um estremecimento no espirito dos francezes, e abrir uma estrada ainda não trilhada. Corneille apresentou-se, e a maravilha do *Cid* excitou a admiração da Europa. Quem compara esta tragédia com *Dido*, e *Cleópatra* de Jodelle, com as peças de Tristan, Mairet, Rotrou, que de pouco tempo a precederam, conhece a distância imensa, que o poeta havia percorrido adiante de seus contemporâneos, e de seu século. Ao *Cid* succederam *Cina*, os *Horácios*, *Polieucte*, e *Rodogune*. Em todas estas obras o poeta mostrou qua a poesia franceza podia tocar os pontos mais subidos da força, da elevação, e mesmo da sublimidade. Todas as vezes, em que convém mostrar a valentia do caráter romano, ou tratar de profundas discussões políticas, Corneille é único, e não tem quem o exceda. Essas cenas majestosas de Augusto e Cina, essa da

120 "Child Harold", no texto.

121 No texto, o nome "Werner" vem seguido por ponto final e pela abreviatura "&c."

conjuração, são superiores a tudo quanto se havia visto até então. A cena de D. Diogo com seu filho, o desafio do Cid, a cena deste com Chimena, as imprecações de Camila, aquelas em que fala o velho Horácio, a conferência de Pompeu e Sertório, o quinto ato de *Rodogune*, colocam Corneille no ponto mais elevado dos poetas modernos no que toca à força das idéias, às belezas do diálogo, e à dignidade dos sentimentos. “Entretanto, diz Jay, as obras de Corneille ofereciam algumas dessas asperezas no estilo, dessas desigualdades nos pen[s]amentos, que provinham do caráter de seu século, época em que ainda se não tinha distinguido a exageração da verdadeira grandeza. Corneille não podia ser excedido na invenção dos planos, na elevação dos caracteres, na sublimidade dos rasgos heróicos; menos feliz foi porém na arte de pintar as paixões, e de lhes dar uma linguagem.”

Naquilo em que este grande homem parece declinar, sobressai seu terno rival. Racine além de ser o mais perfeito versificador dos tempos modernos, o único que as nações da Europa podem opor a Virgílio, é também um dos maiores trágicos da terra. Ninguém havia antes dele penetrado tão profundamente os arcanos do coração humano, ninguém tinha sido também iniciado nos mistérios de amor e da sensibilidade. Todas as suas peças, exceto *Atalia*, rolam sobre esta mola cardeal; mas esta paixão é tão bem manejada que em todas é o que deve ser, e em todas é diversa. Delas podemos dizer o que disse Ovídio das Nereidas:

...*facies non omnibus una,*
*Non diversa tamen, qualem decet esse sororum.*¹²²

Em todas as personagens amorosas que Racine põe em cena conhece-se o dedo do mesmo mestre; mas Aquiles não é Xifares, Xifares não é Bajazeto, nem este é Pirro. Do mesmo modo a tímida Ifigênia não se parece com a feroz Roxane, nem Hermione vingativa com a sensível Monima. E quem lhe subministrou esse caráter tão refletido de Acomat, esse Nero, esse Britânico? Quem lhe deu meios de encarecer, e tornar mais trágica essa Fedra, que nos interessa apesar de seus crimes, e que debalde procura asilos na terra, no céu, e nos infernos? Quem lhe deu idéia desse papel, onde a par dos movimentos

122 Estes versos (13-14) do Livro II das *Metamorfoses* de Ovídio, que grafamos conforme o texto que vem na edição de H. Martin dos *Extraits des Métamorphoses* (Paris: Hachette, 1930. p.20-21), vêm assim citados pelos autores:*facies non omnibus una, / Nec diversa tamen, qualis decet esse sororum.*

os mais patéticos, da luta a mais obstinada da paixão incestuosa contra a fé conjugal, e contra o pudor natural, brilham os pedaços da eloquência mais elevada? Só podia ser seu gênio que o arrastava para tratar de um afeto, que Boileau achava o mais tocante e portanto o mais teatral:

*De cette passion la sensible peinture
Est pour aller au coeur la route la plus sûre.*¹²³

¹²⁴ Esta paixão porém que sendo bem tratada é fértil em resultados terríveis, manejada por espíritos superficiais é de um ridículo perfeito. Em lugar dos Aquiles, dos Orosmane, dos Tancredo, o mau poeta nos pinta Títiros, Córídons, e Tírcis. Se quiserdes interessar com o amor imitai os exemplos de Racine, segui as lições de Voltaire. Para que o amor seja digno do teatro trágico, diz o respeitável velho de Ferney, convém que ele seja o nó essencial da peça, convém que seja uma paixão verdadeiramente trágica, quero dizer violenta; convém que ela nos arraste para as desgraças e para o crime: doutra arte é um amor de écloga, ou de comédia. Racine adivinhou instintualmente estas verdades, que tristes experiências têm confirmado; soube por felizes imitações, e pela força de seu talento, chegar a uma altura, a que parecia impossível que tocasse poeta algum. O século XVIII¹²⁵ desesperava de ter um gênio que eclipsasse o astro brilhante da corte de Luís XIV,¹²⁶ não se contava mesmo com um rival. A musa trágica de Crebillon dava apenas clarões sombrios, e periódicos; eis que Voltaire aparece. Seus primeiros passos foram outros tantos triunfos. Na idade de 18 anos o jovem Arouet ousa lutar com Sófocles em um dos assuntos mais bem tatados pelo poeta grego, atreve-se a atacar Corneille, e os espectadores identificados com a posteridade proclamam a vitória do vate arrojado. A águia, que tão airosamente houvera despregado seu vôo, continuou sempre no mais belo movimento de ascensão: quando parecia afrouxar, novas forças lhe dava o revés; e tendo por largo espaço dominado o ponto a que nenhum mortal havia aspirado, des[c]eu

123 Estes versos do canto terceiro da *Arte Poética* de Boileau, que grafamos conforme as *Œuvres de Boileau*, Texte de l'édition Gidel avec une préface et des notes par Georges Mongrédien (Paris: Garnier, 1943. p.173), vêm assim citados pelos autores:de l'amour la touchante peinture / Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

124 Veja-se La Harpe vol. 5.º e os diversos paralelos de Corneille e Racine. (Nota dos Autores)

125 "século 18", no texto.

126 "Luís 14", no texto.

enfim cansada, mas certa de que nenhum rival subiria tão alto, ou percorreria tão dilatados domínios: ainda mesmo cansada ela poisou no cimo do Chimborazo. Ao gênio o mais vasto, à imaginação a mais ardente, Voltaire anexava gosto seguro, independência de situação, exemplos e experiências repetidas, ardor infatigável pelo trabalho; Voltaire possuía tudo quanto é necessário para a formação de um ente sem igual, e ele o foi, foi o primeiro dos seres pensantes.

Na *Morte de César*, em *Roma salva*, em *Bruto* ele mostra uma alma romana, um gênio republicano igual ao de Corneille. Zaira, Zamore, Alzira, se não vencem, igualam os mais ternos heróis de Racine. Mérope é tão perfeita como Atalia, sendo mais interessante, e mais patética. Orestes vingou seus princípios literários, e sua glória profanada; e Maomé, e Tancredo e Semíramis?! Quem, quem lhe subministrou as animadas cores com que os retrata? Quem lhe deu pincéis tão vigorosos, quem lhe ensinou esses toques tão certos e tão valentes? Quem excitou jamais tanto horror ao fanatismo e tirania como o autor de *Maomé*, de *César*, de *Bruto*? Quem desenhou maior patriotismo, maiores virtudes do que o pintor de Zopiro, de Catão, de Zamore, de Lusignan? Basta; em todas as ocasiões Voltaire é o próprio gênio que inspira os heróis, e fala pela boca dos grandes homens.

Até então Melpômene só tinha visitado as regiões eu[ro]péias, e apenas havia chegado ao Ponto, Voltaire a guia aos desertos da Arábia, da Turquia, e da Cítia, aos sertões do Novo Mundo,¹²⁷ e aos abrasadores areais da Líbia. Em todos esses pontos a imaginação do poeta ardente, mas dócil, presta aos seus heróis os costumes e a linguagem dos lugares que a musa percorre. Belezas continuadas, e em todos os gêneros, concepções as mais vastas, rasgos os mais heróicos, situações as mais patéticas, um estilo encantador sempre brilhante, sempre natural, eis o que as peças de Voltaire apresentam ao leitor mais míope. Além destas qualidades distintas, Voltaire é também o poeta da razão: o amor da humanidade, os dogmas de tolerância, e de indulgência são por ele constantemente propagados.

Se depois do que levamos dito, quisermos aventurar uma conclusão sobre os três homens extraordinários, de cujo gênio havemos feito este fraco esboço, diremos que Corneille não tem superior no gênero que abraçou, que Racine na pintura do amor e seus efeitos é digno émulo do cantor de Dido, que Voltaire é universal. O primeiro rasteja quando seu gênio, ou o gênio romano o abandona, o segundo

127 "novo Mundo", no texto.

nunca se atreveu a sair da sua órbita, Voltaire em qualquer gênero, quer nos assuntos mitológicos, quer nos romanos, quer nos de pura fantasia, é sempre Voltaire: estas reflexões o fazem considerar quase geralmente como o gênio o mais trágico, que tem reinado sobre a cena.

Ao redor destes sóis radiantes resplendem em suas órbitas respectivas inúmeros planetas capazes por si de esclarecer novos mundos, mas que são ofuscados e escurecidos pelas luzes que aqueles derramam. Na falta dos grandes mestres facilmente os substituiriam nos outros teatros Rotrou, Thomas Corneille, Crebillon, Belloy,¹²⁸ La Harpe, Durosoy,¹²⁹ Chénier, Delavigne,¹³⁰ e sobretudo o venerável ancião, que transportou para a cena francesa, limpa de nódoas a terrível musa inglesa, Ducis, sucessor de Voltaire no teatro, e na Academia, de quem se pode dizer com Virgílio:

*Proximus huic, longo sed proximus intervallo.*¹³¹

§. 5.º

Teatro alemão

Depois de havermos admirado com tanta justiça as grandes produções do teatro francês, é com mágoa que imos ocupar-nos por um momento do teatro monstruoso dos alemães. A imaginação fria dos germanos lhes havia por longo espaço vedado progressos na arte dramática. Privados do fogo criador, eles por muito tempo se contentaram de verter as peças francesas, ou de imitá-las servilmente. Lessing achou a cena neste estado miserável: sedento de dar aos alemães um teatro nacional, incapaz ao mesmo tempo de ombrear com os modelos, que lhe apresentava o povo limitrofe, Lessing infectado do contágio, que souberam propagar La Motte,¹³² e Diderot, formou o

128 "DuBelloy", no texto. Trata-se de Pierre-Laurent Buyrette, dito Dormont de Belloy (Saint-Fleur, 1727 – Paris, 1775).

129 "DuRosoir", no texto. Trata-se de Barnabé Farmian de Rosoy, dito Durosoy (Paris, 1745 – 1792).

130 "Dela Vigne", no texto. Trata-se de Casimir Delavigne (Havre, 1793 – Lyon, 1843).

131 Este verso (n.320) do Livro V da *Encida*, de Virgílio, que grafamos conforme o texto que vem na edição de Henri Goelzer (VIRGILE. *Énéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1956. v.1. p.140.), vem assim grafado no texto: Proximus huic, sed longo proximus intervallo. Em ambos os casos, o verso termina por vírgula.

132 Antoine Houdar de la Motte (Paris, 1672 – Paris, 1731): conhecido como Lamotte-Houdar, escreveu tragédias em prosa.

projeto de abandonar as regras que tanto o irritavam por não poder vencê-las, regras que o bom gosto havia ditado por perto de 20 séculos, e a favor das quais haviam aparecido as obras imortais antigas e modernas. A nova escola recebeu de Schiller o nome de romântica, com o qual imprimiu a sua *Joana d'Arc*. O corpo de delito deste gênero ridículo se acha nessa mesma *Alemanha* de M.^m de Staël, onde se pretende encontrar as provas de sua defesa. Schiller[,] G[o]ethe, Werner,¹³³ são os campeões a que ela dá maiores encômios. Em despeito dos bons princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França; Victor Hugo, e Alexandre Dumas¹³⁴ são os corifeus da nova escola; mas o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propugnadores de lauréis imarcessíveis. Uma pequena vista d'olhos sobre estes escritores é suficiente para mostrar a extravagância dos cismáticos alemães.

As regras peiam o gênio, assim o dizeis, defensores das extravagâncias românticas, assim o dizeis[,] Schlegel, Staël, Lessing, Goethe; é preciso tirar os obstáculos em que pode esbarrar o talento, desatar os laços que o prendem¹³⁵ bem. Pelo vosso arbítrio destruístes as prisões, que vos coarctavam os vôos, estais em liberdade, tudo vos é franco, podeis caminhar afoutamente pelas estradas do vago, unir elementos opostos, chamar a um só ponto a natureza inteira, e ainda mesmo o possível, e o quimérico, dizei-me agora, que obra compusestes igual à expectativa, que havíeis excitado? Será, Schiller, o teu *Wallenstein*,¹³⁶ amálgama ridículo de três peças diferentes, das quais a primeira que não é mais do que uma farsa, se passa em disputas de soldados embriagados, e a segunda em deliberar apenas se se deve ou não fazer a guerra, formando, como se expressa Staël, dois prólogos[,] um burlesco, outro sério? Será, Goethe, o teu *Faust*[o], onde nos apresentas um homem, a quem a ciência não soube arrancar dos desgostos? e que para evitá-los faz um pacto com o diabo devendo este levá-lo para os infernos depois do 5.^o ato? Serão as continuadas travessuras do teu Mefistófeles, que me hão de arrancar lágrimas? Pois sabe, que é para esse fim somente que vou assistir às representações trágicas: quero ser comovido, e tocado até o íntimo do peito; ridicularias, extravagâncias, inverossimilhanças, absurdos, excitam o riso, mas nem

133 Friedrich Ludwig Zacharias Werner (Königsberg, 1768 – Viena, 1823): autor dramático alemão.

134 “Alexandre Domat”, no texto.

135 Dois pontos (:), no texto.

136 “Walstein”, no texto.

apertam o coração, nem alagam as faces, nem comovem a alma com poderosos estímulos. Queres alcançar esse efeito[,] Werner? Mas será com os teus *Filhos do Vale*, com que tiveste a pachorra de encher dois volumes, e onde procuras ligar os mistérios da Franco-Maçonaria¹³⁷ com os dos Templários, fazendo-nos ver que as mesmas tradições se conservam entre uns e outros?! Será, Schiller, essa *Maria Stuart*, novela em diálogo, que intitulas tragédia? Será essa *sublime*¹³⁸ cena, em que o cavaleiro Melvil ouve de confissão, e absolve a rainha de Escócia, que certamente não merecia o ridículo, de que a cobriste? Serão estas singulares associações de cousas extravagantes e absurdas, a que dás a¹³⁹ alcunha de — *Natureza*?¹⁴⁰ — Confessemos ao menos que não é essa a natureza, que imitaram os gregos e os franceses, nem tampouco essa que faz verter a sensibilidade pelos olhos. Essa cena de *Maria Stuart* nos parece tão *original*,¹⁴¹ e tão romântica, que não podemos deixar de citar alguns de seus pedaços. Notemos bem que é uma tragédia!

MELVIL: Em nome do Pai, do Filho, e do Espírito Santo, Maria, examinaste teu coração? juras falar [a] verdade ao Deus da verdade?

MARIA: Meu coração vai se abrir diante de ti, como diante dele.¹⁴²

Segue-se todo o interrogatório, que nestes atos é usual, depois do que MELVIL passa a absolvê-la nestas palavras:

— Eu te anuncio pois em virtude do poder, que me foi dado de atar e desatar, absolvição de teus pecados, (e dando-lhe a hóstia) toma este corpo, foi santificado para ti, toma a taça do sangue, que por ti foi derramado. O Papa te concede esta licença, é o direito sagrado dos Reis.¹⁴³ (Em todo o tempo Maria esteve de joelhos.)

137 "Franc-Maçonaria", no texto.

138 Em itálico, no texto.

139 "o", no texto.

140 Em itálico, no texto.

141 Em itálico, no texto.

142 Na *Revista da Sociedade Filomática*, esta citação não vem em destaque. Os nomes das personagens vêm precedidos de travessões. Há também travessões entre os dois pontos e o início das falas, assim como ao final destas.

143 Como a anterior, esta citação não vem em destaque e a fala da personagem vem seguida de travessão.

Para evitar maior trabalho, e mesmo para poupar vossa paciência, remetemo-nos ao 2.º tomo da *Alemanha* de Staël. Notai, que o ridículo aqui apresentado é extraído das obras que se reputam melhores no gênero; que tais serão as mediócras, e as más!

Talvez nos digam, que não é essa multidão de extravagâncias que forma o gênero romântico: a isto responderemos com a definição, que dá o próprio Schlegel, corifeu desta seita, e autor de um *Curso de Poesia e Literatura Dramática*.¹⁴⁴ O espírito romântico, diz ele, consiste na aproximação continua das cousas as mais opostas; natureza, arte, poesia, prosa, reminiscência, pressentimento, idéias abstratas, sensações vivas, a vida, a morte, o terrest[r]e, o divino, tudo se confunde da maneira a mais íntima no gênero novo: — logo por confissão própria tudo o que é extravagante e disparatado, é romântico.¹⁴⁵ Se não é esta a natureza do romântico, não existe semelhante gênero, porque o que não é disparatado, o que é feito com senso e juízo está dentro dos limites do clássico. Mas os autores alemães não devem ter patente de invenção; antes deles todos os maus escritores haviam adivinhado o gênero, haviam sido românticos: por duas vezes tentaram abrir campo. No século XVII¹⁴⁶ Perrault, e seus comparsas ousaram insultar a grande figura de Homero, que lá nos confins da antigüidade se levanta como um semideus,¹⁴⁷ mas as sátiras de Boileau souberam conter a ignorância presumida. A segunda insurreição teve lugar no século XVIII,¹⁴⁸ mas Voltaire, como diz Jouy,¹⁴⁹ empunhava então o cetro do bom gosto, ele soube fazer respeitar seus decretos. Repelidos da França os conspiradores aproveitaram-se da anarquia literária da Alemanha, apareceram, e foram felizes por não acharem quem os combatesse, e sopeasse sua desenfreada sanha de novidade. Uma mulher francesa de talentos superiores teve a fraqueza de abandonar os deuses de seus pais e de sua pátria, e foi prost[r]ar-se ante os ídolos góticos do estrangeiro: não é de supor porém, que a causa da razão e do gosto esteja incerta, e por muito espaço duvidosa, nem é de crer que continuem a ser insultados os manes veneráveis de Racine, e Voltaire, e

144 "curso de Poesia e Literatura Dramática", no texto. O autor da obra é August Wilhelm von Schlegel.

145 No texto, o travessão presente neste período vem grafado como sinal de igualdade.

146 "Século 17", no texto.

147 "Semi-Deus", no texto.

148 "Século 18", no texto.

149 Victor Joseph Étienne, dito De Jouy (Jouy-en-Josas, 1764 – Saint-Germain-en-Laye, 1846): literato francês.

que por longo tempo se prefiram aos talentos de Delavigne,¹⁵⁰ e Jouy os cegos atordoamentos de Hugo e do Dumas.¹⁵¹

§. 6.º Teatro português

Os portugueses foram o primeiro povo da Europa moderna, que possuiu uma verdadeira epopéia, eles foram também um dos primeiros que tiveram produções dramáticas. Pouco depois da *Sofonisba* de Trissino[,] Ferreira escreveu a sua *Castro* à imitação dos antigos: nela admitiu as regras do teatro grego, e até seus coros. Imperfeita, como era, mas escrita com talento, em um estilo natural, e às vezes elevado, como o pedia a paixão, a *Castro* prometia aos portugueses progressos numa arte, a que tão cedo se applicavam. O fato porém mostrou o contrário. O século XVI não viu em Portugal outra produção do mesmo gênero; nenhuma também conhecemos do século XVII.[.]¹⁵² A epopéia, o lírico, e o pastoril absorviam todos os talentos, que se não davam ao estudo da Jurisprudência, e da Teologia. O princípio do século XVIII¹⁵³ correu da mesma forma até o reinado de D. José. Depois desta época alguns homens despertaram; Quita fez outra *Castro*;¹⁵⁴ além de algumas cenas tocantes, e de belas situações deduzidas do assunto, além de uma versificação que agrada pela sua elegante simplicidade, nada mais tem esta obra de notável. A *Osmia* foi coroada pela Academia, mas parece que seu lugar não é mui distinto. Gomes fez a nova *Castro*.¹⁵⁵ Esta peça pode considerar-se como a mais perfeita do teatro português; além da regularidade com que é escrita a nova *Castro* tem muitas belezas de plano e de diálogo; seu estilo não é natural, mas quase sempre nobre e elevado, e algumas vezes o poeta sobe a uma força extraordinária de

150 "De la Vigne", no texto.

151 "Domat", no texto.

152 "século 16" e "Século 17", no texto.

153 "Século 18.", no texto.

154 "Inês de Castro", no texto. O autor dessa tragédia é Domingos dos Reis Quita (1728 - 1770), poeta árcade português.

155 João Batista Gomes refundiu a *Castro* de Domingos dos Reis Quita. Segundo Antônio José Saraiva e Oscar Lopes (p.629-630), embora inferior, essa nova versão teve aceitação do público.

expressão. As duas cenas de Pedro com Afonso são de um continuado movimento, e mesmo patéticas; a cena de Inês abraçada com seus filhinhos é tocante, e faz correr lágrimas de ternura e compaixão; o caráter de Afonso, e o dos conselheiros são copiados da natureza com o pincel mais vivo; o remate é feliz, à exceção da última declamação de D. Pedro, onde desaparecendo de todo a ilusão da personagem o poeta se mostra a descoberto. O *Triunfo da Natureza* composto por um jovem fluminense Luís de Melo corrigido e publicado debaixo do nome do baiano Vicente Pedro Nolasco, ao lado de alguns defeitos tem belezas superiores: o papel de Las Casas é otimamente sustentado; Alonso é uma personagem interessante; Ataliba e¹⁵⁶ Pai-mor são fracos, supersticiosos, tímidos como índios selvagens que eram; o estilo é nobre e puro. Algumas peças tem escrito o Dr. Pimentel: a sua *Arria* tem defeitos essenciais na construção do enredo; trechos de poesia lírica [e] épica em lugares onde nada interessam, personagens inúteis e frias, cenas sem progressão de interesse: enfim é uma obra imperfeitíssima. A *Conquista do Peru* do mesmo autor tem menos defeitos, e é escrita com elevação. *Zulmira* é uma peça fraca, a sua versificação em extremo brilhante é um dos seus mais sal[ic]ientes defeitos. Muito nos pesa não termos podido ler as tragédias do nosso ilustre contemporâneo o Sr. Garrett. Este jovem poeta, que já tantos títulos tem à nossa admiração, começou excelentemente no seu *Catão*, e é de ver que as suas outras obras se ressintam da pureza da frase, e da beleza das idéias, que brilham nos seus poemas, e nas suas poesia líricas. É quanto há de mais notável no teatro português.

As razões porém que deram causa a esta inação no gênio nacional, e que por tanto tempo o conservaram sepultado, nos são desconhecidas. Supomos que este sucesso se deve principalmente à falta de um gênio, que movesse fortemente o espírito português, como aconteceu na França, na Espanha, e na Inglaterra; não damos porém esta causa como suficiente: para o fazermos seria mister que possuíssemos além de grandes princípios filosóficos e críticos, conhecimentos extensos e variados sobre a história portuguesa, e sobre a índole, e costumes do povo desta nação.¹⁵⁷

156 "o", no texto.

157 No texto, o ponto final deste parágrafo vem seguido de travessão, que s[er]ia primimos.

Temos visto muito de leve o que há de mais interessante nos teatros mais célebres da Europa; dentre eles vimos que mais se distinguem aqueles, que seguem constantemente os invariáveis princípios do bom gosto, essas regras fecundas em resultados felizes, que a observação da natureza ensinou a esses gregos de tanto gênio, a esses gregos, que postos na meta da carreira literária, ainda hoje dirigem os passos de quem a percorre. Vamos portanto indagar quais são esses princípios, quais essas regras, e neste exame procuremos rebater os fracos sofismas da nova escola das extravagâncias, dessa escola que se diz original, e que apenas é ridícula. Saibam eles que os desvarios de um delírio em nada se assemelham, na frase de certo autor[,] às criações da imaginação, porque são antes sua ridícula paródia; saiba essa escola tudesca que os primores do gênio são as fáceis¹⁵⁸ produções da força, e da vontade, enquanto que o constrangimento¹⁵⁹ é a origem dos monstros!

158 A palavra "fáceis", nesta passagem, significa "claras, simples, naturais".

159 A palavra "constrangimento", nesta passagem, significa "violência, insatisfação, descontentamento".

CAPÍTULO III

Das principais regras do poema trágico

§. 1.º

Se o gosto é sujeito a regras, e se elas são universais¹⁶⁰

Heureusement presque tout est soumis à cet arbitre universel; la nature. Il ne va donc qu'un juge suprême, un seul juge, qui en fait de gout soit sans appel.

Marmontel.

As Belas-Artes em geral não têm preço senão porque nos representam a natureza; esta asserção parece-nos que não pode ser combatida por escola alguma por mais balda de gosto, que seja. A qualidade que eleva Homero a essa altura, donde não o tem podido fazer descer nem as idades, nem os gênios, que lhe sucederam, nem mesmo seus defeitos, é esse dom de representar a natureza tal qual se mostrava a seu primeiro pintor. As suas descrições são da maior beleza, as suas pinturas revérberos fíeis e embelecidos do grande modelo, que saiu das mãos do criador. É este o primeiro mestre do gênero clássico. Os românticos também nos dizem que têm por fito seguir inteiramente o natural; e porque supõem que o

160 Há dúvidas, por má qualidade de impressão, sobre a existência ou não de um ponto de interrogação em seguida à palavra "universais".

abandonam é que acusam os clássicos; enganam-se. Os clássicos imitam fielmente a natureza, modificam-na para que possa agradar; mas nem a fidelidade da imitação peia o gênio, nem a modificação tira o brilhantismo real do que existe. Sirvam para provar esta verdade do maior interesse na atual questão todos os primores que os séculos clássicos têm produzido, todas essas obras sublimes marcadas com o cunho do gênio, em que não aparece o menor constrangimento; este só produziria monstros, e nós temos perfeições em todos os gêneros. Não acreditemos que as leis da natureza são tirânicas, elas deixam uma razoável liberdade, e isto tanto no que diz respeito às ações morais, como no que se refere às concepções do talento; é o que muito bem entendeu Pope quando disse no seu *Ensaio sobre a Crítica*.¹⁶¹

*First follow Nature, and your judgment frame
By her just standard, which is still the same:*

.....
*Those rules of old discover'd, not devised,
Are Nature still, but Nature methodis'd:
Nature, like liberty, is but restrain'd
By the same laws which first herself ordain'd.*¹⁶²

E qual seria o outro modelo que se devera adotar? O fantástico só cansa, e as regras do fantástico estão na natureza. Tudo quanto produz a imaginação é a reunião de princípios colhidos na realidade das cousas existentes; se me apresentardes um ente quimérico debaixo de proporção e simetria natural, eu acredito no poeta, fingiu também com ele sua existência: monstros porém, como o de Horácio, nos espantam, nos enfastiam, e causam-nos rancor. Logo o princípio do belo deve estar necessariamente na natureza, e a confissão própria da gente cismática nos faz reconhecer a verdade de nossa primeira asserção. Mas a natureza bela como é tem defeitos: a par das serranias mais elevadas, dos bosques mais venerandos, do templo onde brilham as obras do grande Arquiteto, aparecem charcos onde coaxam animais

161 Ponto final, no texto.

162 Estes versos (68-69 e 88-91) de *An Essay on Criticism*, de Alexander POPE (*Collected poems*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1961. p.58-76), que grafamos conforme a edição citada (p.60), vêm assim grafados no texto: First follow Nature, and your judgement frame / By her just standard, which is still the same. / / Those rules of old discover'd, not devis'd / Are nature still, but nature methodis'd; / Nature, like liberty, is but restrain'd / By the same laws which herself ordain'd.

imundos, lamaçais podres, paus infeccionados. Junto do homem serpeia o réptil venenoso, e na presença do infinitamente grande e majestoso se divisa o infinitamente pequeno e o vil. O que na ordem natural é uma beleza pelo continuado contraste, numa imitação é muitas vezes defeituoso, porque a marcha dos fenômenos, e a série das causas e efeitos não reclama sua assistência. Um quadro feito para o prazer não pode ser copiado¹⁶³ fielmente; o poeta, o pintor são também criadores, e às vezes o mundo físico suscita em sua alma quadros de um universo fantástico aproximado ao natural. Inúteis nos seriam as Belas-Artes, se seus quadros fossem inteiramente semelhantes aos que presenciemos; para ver as mesmas cenas não necessitaríamos de caixas ópticas. É para saborear o natural aperfeiçoado pela arte humana, que nos interessamos pelos progressos da Literatura; tudo o mais é científico. A Botânica, a Física, a Mineralogia é que se ocupam em descrever as cousas tais como existem. O poeta tem outro fim, deve ter outros meios. A natureza embelecida é portanto o objeto das Belas-Artes.

As figuras humanas são quase sempre defeituosas, ou menos belas em algumas partes: quem as vê, por que há de ir contemplar cópias inanimadas? Mas quem não correrá para admirar essas estátuas gregas de forma, e beleza arredondada? Quem não se extasiará olhando para esse prodígio do Apolo do Belvedere?¹⁶⁴ A natureza sem encantos não deleita; e se quadros tais atraem espectadores, é só pela novidade: o homem quer em todos os gêneros sublime e maravilhoso, e se o não alcança, quer sempre ao menos elegância, e deleites.

É porém este princípio da natureza embelecida, que é mais vivamente combatido pela seita germana. Respondam aos nossos argumentos, que responderemos aos novos que apresentarem. Mas que estranhas contradições! Os apóstolos do natural são os chefes e pregadores do vago! E o que é o vago? É, como já dissemos citando Schlegel, — a aproximação contínua das cousas mais opostas; natureza, arte, poesia, prosa, idéias abstratas, sensações vivas etc. É isto é natural? e isto é apresentar a natureza em sua singeleza? Notemos mais que os românticos são os que requerem a natureza poética, que abandonam essa prosaica que se tem seguido, e que ao mesmo passo são eles os que censuram os clássicos por aformosearem e elevarem muito a natureza! Tanta contradição, tanta falta de sistema, tanta

163 "copiados", no texto.

164 "Apolo de Belvedere?", no texto.

incoerência de princípios, tudo depõe contra a escola aérea do norte, cuja irrupção no meio-dia¹⁶⁵ neste século é igual em violência, e resultados funestos à invasão dos tártaros[,] [sármatas]¹⁶⁶ e escandinavos.

Se é portanto a natureza quem nos deve sempre dirigir, se é este o modelo que nos cumpre examinar constantemente, fácil é deduzir que as Belas-Artes estão sujeitas a regras. A natureza no meio da variedade de suas produções é sempre uniforme. Um sistema harmônico une todas as obras da criação, e desde o átomo mais imperceptível até o luzeiro celeste de mais prodigioso volume todos os entes reconhecem a força do laço que os prende, e o rigor das leis a que estão sujeitos. Os monstros nunca formaram¹⁶⁷ regra, são exceções, e as exceções não se imitam. Vede o homem: o extremo da maldade, e o [apuro]¹⁶⁸ da virtude não são sua partilha. Sua conduta está quase sempre no meio termo. As paixões sempre obram sobre ele com mais ou menos força; no meio de seus furores raios de luz e de razão cintilam a seus olhos: o prazer do crime é sempre perturbado pelo remorso pungente. Os benefícios sempre impõem a uma alma mesmo irritada. Os maiores excessos têm sempre uma causa[,] tudo é motivado em sua conduta; o interesse presente ou futuro sempre move seus passos. A experiência nos mostra que é esta a natureza do homem. Poeta, que o queres pintar! segue este modelo, imita-o[,] embeleza-o, torna-o interessante. Se pintares uma personagem histórica, faze-a obrar como obrara, dizer o que dissera, consulta os que a conheceram, e verás em sua história, que ela pouco se deslizou da marcha, e que teve motivos atuais ou futuros para assim obrar.

Destas razões concluamos três princípios de que usaremos como lemas, a saber — que a natureza é o grande modelo, que temos de imitar; — que ela deve ser embelecida pela arte; — e que dela se devem deduzir princípios gerais que se podem considerar como regras invariáveis. Voltaire o pensou assim quando disse — os princípios de todas as artes, que dependem da imaginação são fáceis, simples, e tirados da natureza e da razão.¹⁶⁹

Passemos à exposição desses princípios do poema trágico.

165 “meio-dia”: região sul da Europa, zona do Trópico de Câncer.

166 Palavra de leitura duvidosa por má qualidade de impressão.

167 “formação”, no texto. Neste caso, pelo sentido da frase, o verbo poderia estar no pretérito ou no futuro.

168 Palavra de leitura duvidosa, por má qualidade de impressão.

169 Este parágrafo termina por dois pontos (:), que substituímos por ponto final, seguidos por um sinal de igualdade, que suprimimos. O último travessão deste parágrafo, que foi mantido, também vem grafado como sinal de igualdade.

§. 2.º Do enredo

A Tragédia é a representação de uma ação interessante, ou a representação de um combate de causas, e de obstáculos, que tendem reciprocamente umas a produzir o acontecimento, outros a impedi-lo, ou a produzir por si um resultado contrário por modo tal, que o todo interesse ao espectador.

A ação, dissemos, deve ser interessante. É este o princípio mais geral, e fundamental de todas as Belas-Artes. Sem se obter primeiramente gosto pelo objeto, nunca será possível ao poeta tirar os grandes resultados que abalam o espírito, e dão a direção, que apraz a quem naquele momento só o conduz. É mister que o espectador saiba que o assunto, de que se vai ocupar, é de suma entidade.¹⁷⁰ Qual a razão do grande efeito que produz *Mérope*? É porque desde o momento em que se lhe traz a coroa, e se lhe fala de interesses de Estado, e ela responde:¹⁷¹

— *Quoi! Narbas ne vient point, reverrai-je mon fils!*¹⁷²

nossos corações já vêem uma mãe desgraçada, uma rainha em lágrimas; conhece-se logo que um motivo extraordinário a obriga a detestar as insígnias da realeza: o espectador treme, ei-lo interessado, e eis também a primeira arma de que deve lançar mão o poeta.

A ação deve ser também uma:

— *Denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.*¹⁷³

A unidade da ação é uma das circunstâncias, a que se deve necessariamente atender. O espírito humano é de tal natureza, que não pode suportar grande diversidade: a atenção, que tanto se requer nas peças dramáticas, dividir-se-ia sumamente, se houvesse mais de um princípio de interesse, e havendo divisão nesse interesse, não se sabendo por quem se deverá tomar parte, está destruído todo o

170 “é de suma entidade”: é essencial.

171 O texto traz um travessão, que suprimimos, em seguida aos dois pontos.

172 O texto traz um travessão, que foi eliminado, em seguida à citação.

173 Este verso (n.23) da *Arte Poética*, de Horácio, que grafamos conforme o texto das *Œuvres d'Horace* publicado F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.587), vem assim citado no texto: “— Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum: —”. Nesta edição, o travessão que encerra a citação foi suprimido.

efeito. “O que é uma peça de teatro? diz Voltaire. É a representação de uma ação. Por que o espírito do público não pode abraçar muitos objetos ao mesmo tempo? é porque o interesse dividido logo se aniquila e esfria[.]” Mas convém que atendamos a que a unidade de ação não se opõe aos episódios, nem às ações incidentes subordinadas à principal, e que formam o nó da intriga, e os obstáculos, que se opõem¹⁷⁴ à imediata realização do fim que se destina.¹⁷⁵ Não há mesmo ação alguma que possa preencher a duração de 5 atos sem episódios e sem ações contrárias. Em *Atalia*, na peça, que se julga a mais simples do teatro francês, há um interesse subordinado. Dum lado o cuidado dos levitas pelo menino Joad, doutro a ambição atroz da filha de Jezabel formam o enredo. Em *Mérope*, que conserva uma simplicidade igual à da peça de Racine, a ação é conduzida por entre os sustos de Mérope, os perigos de Egisto, e as ambiciosas pretensões, e suspeitas sombrias de Polifonte. Entretanto tão grande simplicidade não se pode dar em todos os assuntos. Todas as vezes em que há amor, e a peça arrasta mais violentamente, os recursos da paixão tornam-se também mais complicados; os afetos, que se cruzam, põem o espectador em suspensão, e é então que o trabalho do poeta deve ser tão refletido, que jamais seja violada a requerida unidade de ação. Eis o defeito que mancha as belezas dos *Horácios*, e de *Teodora* por confissão própria de Corneille. Não nos demoraremos mais em provar a necessidade desta unidade, porque ela não é mui contestada, nem podia sê-lo. M.^{me} de Staël, essa mulher que deu impulso extraordinário às doutrinas novas, a reconhece, confessando que ela é importante, e que todas as ações incidentes devem ser subordinadas à principal.

Mas o princípio, que ela não admite, é a necessidade de mais duas unidades, que não são senão corolários da primeira verdade admitida. Uma é a de lugar, outra a de tempo. Falemos sobre a primeira. Quem dá a unidade de ação confessará necessariamente, que uma ação única não se pode passar em muitos lugares. “Como nos poderá o mesmo quadro, diz Voltaire, mostrar Alexandre em Arbela,¹⁷⁶ e na Índia?” Verdade seja que à abertura do pano o espectador se transporta na idéia para o lugar onde se passa a ação: mas este primeiro passo é indispensável, porquanto de outro modo não poderia haver teatro. Dado porém este passo, o espectador não necessita nem quer fazer mais concessão. Ele permanece no mesmo

174 “opõe”, no texto.

175 Entenda-se: do fim fixado previamente ou determinado com antecipação.

176 “Arbellas”, no texto. Cidade da Assíria, perto da qual Alexandre venceu Dario III, em 331 a.C.; atualmente Erbil.

sítio, quer que a ação se execute no mesmo lugar: nem o tempo é bastante para as mudanças, nem o espectador pode fazer ilusão a si mesmo. “Eu desejaria, diz Corneille, autoridade do maior respeito nessas matérias, que aquilo, que se representa em duas horas, se passasse com efeito em duas horas, e que o que se passasse no teatro, que não muda, pudesse também ter ocorrido em uma câmara, ou em uma sala.” Os antigos não seguiam perfeitamente esta unidade: Horácio e Aristóteles dela não faziam menção; mas por motivo da unidade de tempo viam-se na necessidade de adoptá-la. Ésquilo a vjola nas *Euménides*, mas Ésquilo não é modelo; Sófocles também cai por assim dizer no mesmo erro em o seu *Ajax*, mas não é tão digno de censura. Apesar do conselho de Corneille entendamos todavia que não se requer que a ação se passe na mesma câmara: o circuito de um palácio, de uma cidade pode ser o da cena, isto é, o espectador pode ver diferentes edificios, uma praça pública, um palácio, sem sair de um ponto da cidade donde se descubram esses mesmos edificios. Racine sempre se serviu do rigor de uma sala, ou câmara; Corneille não foi tão restrito: a cena do *Cina* é umas vezes na câmara de Augusto, outras na de Emilia. O *Cid* multiplica ainda mais os lugares particulares sem sair de Sevilha. Voltaire usa de um e outro meio.

Como porém é necessário guardar antes que tudo a verossimilhança, será conveniente que só nos entreatos haja essa mudança permitida, e que as cenas sejam unidas perfeitamente entre si. Tudo quanto fere esta regra, fere de frente os principios de verossimilhança. Como há de supor quem está vendo uma sala régia, que de repente esta sala se tornará em uma masmorra, ou em uma praça pública? É verdade que também se julgará, que este principio deve valer de um para outro ato: entretanto tendo descido o pano, a ilusão sempre necessária torna-se menor, e esta concessão de tanta urgência é fácil de fazer ao mesmo passo que a de cena a cena choca os espiritos, e destrói todos os efeitos dessa ilusão, base única de todo o interesse teatral. São as razões por que não achamos justa a liberdade tomada por Byron em *Sardanapalo* e *Marino Faliero*. Corneille quer mesmo que os lugares diversos, em que se passam os atos, não exijam decorações diversas, e que não sejam mesmo nomeados. Isto ajudaria, diz ele, a enganar o auditor, que não vendo cousa alguma, que lhe mostrasse diversidade de lugares, não a perceberia, exceto se fizesse reflexões críticas, de que poucos são capazes[,] por isso que pela maior parte todos se applicam com calor à ação, que vêem representar. Esta reflexão sutil é de um homem de

tanta experiência, que pouco se lhe pode dizer em contrário.

A última dessas tão faladas unidades é a de tempo. Para que no teatro houvesse inteira verdade seria mister que a ação trágica durasse necessariamente tanto tempo quanto durasse a representação. Esta verdade devia ser escrupulosamente respeitada; a experiência porém ensinou a necessidade que havia de prolongar esse espaço, e de elevá-lo até 18 horas. Os entreatos favoreciam a ilusão, e a ousadia poética: viu-se que era impossível circunscrever qualquer ação a tão limitado espaço, e reconheceu-se que mesmo as 18 horas eram às vezes prazo mui curto. À vista portanto da dificuldade, e para conservar-se a verossimilhança estabeleceu-se como regra que o espaço de um dia fosse também o da ação. Um tal princípio nem é contrário à ilusão, nem à verossimilhança. As razões de Voltaire são convincentes: “eu assisto a uma representação, diz ele, isto é, ao complemento de um sucesso. Conspira-se por exemplo contra Augusto em Roma; quero saber o que será de Augusto, e dos conjurados: se o poeta fizer durar a ação 15 dias, dever-me-á informar de tudo quanto se passa nesses 15 dias, porque eu assisto para ser informado de tudo o que sucede: mas esses 15 dias são cheios de acidentes diversos, que não tendem ao fim da conjuração; logo deixa de existir uma tragédia única, e permanece uma história longa.” A estas razões acrescentaremos, que a poesia dramática não é como a epopéia uma narração de fatos, que se sucedem uns aos outros, e que podem ter durado períodos consideráveis, que é pelo contrário a representação de uma ação, a cuja real existência devemos supor que assistimos: ora sendo uma imitação, ou antes um traslado das ações do homem, deve-se-lhes assimilar o mais que for possível; porque é fora de dúvida que os traslados são tanto mais perfeitos quanto mais aproximados ao original. A representação dura três horas, e para ser semelhante seria mister, que a ação representada não excedesse esse mesmo período, se alguma vez fosse realizada.

São estas três unidades, estas fontes de tanta beleza natural, que têm dado lugar a tantos prodígios d’arte, os pontos principais que têm excitado todo o furor romântico. Ansiosos de produzir, sem forças para lutar com as dificuldades, donde nascem as belezas mais duradouras, os sectários da nova escola põem de parte os exemplos, abalançam-se aos atrevimentos mais temerários, às maiores inverossimilhanças, e clamam, como faz B. Constant:¹⁷⁷ — as barreiras

177 Um ponto final (.) antecede os dois pontos (:) no texto. Os dois travessões, inicial e final, que se seguem aos dois pontos, vêm grafados como sinais de igualdade.

estão derribadas; a poesia conquistou sua liberdade. — E que tem produzido essa liberdade, ou melhor essa desenfreada licença? Monstros, e só monstros. Vede o tão famoso Schiller: vede sua peça de *Wallenstein*. Como é arranjado o plano? Em três tragédias diversas. Na primeira — O campo de Wallenstein — há a exposição; na segunda — Piccolomini — a ação; na terceira [—] a morte de Wallenstein —¹⁷⁸ o desfecho. E são estes os efeitos do abandono das regras? Se são tais, nunca as desampararemos. Mostrai-me uma concepção verdadeiramente grande, uma obra cujas belezas sejam incompatíveis com as regras, ou nasçam de seu esquecimento! Mostrai-me produções do novo gênero que contrabalancem, que escureçam esses primores da escola clássica, que rebentam por todas as partes! Shakespeare? Mas o que esse inglês tem de sublime é clássico; o que nele se vê de romântico é somente suas incoerências, suas cenas inverossímeis ou ridículas. Schiller? Ainda não vale Crebillon. Goethe?... E toda a vossa escola romântica refundida para fazer um só homem produzirá uma *Zaira*, um *Maomé*? Não vos creio. O vosso frenesi vem todo da dificuldade, mas ficai certos que esse frenesi não desculpa os erros grosseiros em que caís. Mas deixemos de refutar o que está por si destruído...¹⁷⁹

Dadas as unidades, que são as regras fundamentais, passemos ao exame da construção do plano. A tragédia deve ser dividida em atos: é necessária esta divisão porque sendo o ato um grau, e o interesse indo sempre graduando, e devendo preparar-se alguns incidentes que consomem tempo, e que são indispensáveis para o progresso da ação, convém cortá-la, e fazer com que o espectador espere. Esta mesma demora é útil para excitar sua curiosidade. O uso mais geralmente adotado é o da divisão em 5 atos. Horácio a dá como preceito:¹⁸⁰

*Neve minor neu sit quinto productior actu.*¹⁸¹

178 Todos os travessões desta frase, no texto, são hífen. Evidentemente, o travessão entre colchetes, foi por nós acrescentado.

179 Dois pontos (.), no texto.

180 No texto, os dois pontos (:) estão substituídos por sinal de igualdade.

181 Este verso (n.189) da *Arte Poética*, de Horácio, que grafamos conforme o texto das *Œuvres d'Horace* publicado F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.602), excetuado o ponto final, vem assim citado no texto: — Neve minor, neu sit quinto productior actu. —, sendo os travessões, que suprimimos nesta edição, grafados como sinais de igualdade. Na *Revista da Sociedade Filomática*, esta citação de Horácio dá início a um parágrafo.

A razão deste uso que é bem razoável se funda nestes princípios que Marmontel aponta: — com esta divisão grandes acontecimentos têm lugar, grandes interesses, grandes caracteres se desenvolvem facilmente; as situações se preparam; os incidentes se anunciam; os sentimentos tornam-se naturais, e deixam de ser repentinos; o movimento das paixões tem todo o tempo de se acelerar; e o sentimento e interesse espaço para crescerem até o último grau do patético. Tem-se experimentado que a alma dos espectadores se presta facilmente à atenção, à ilusão, e à comoção, que produz um espetáculo, que se prolonga por tal espaço; e se a ação da comédia parece acomodar-se com a divisão em três atos, a da tragédia, parece, que prefere a de cinco por motivo de sua majestade, e dos grandes recursos, que põe em movimento. Apesar porém destas razões, se a peça não pode admitir tão grandes movimentos, tantas situações diversas, tantas alternativas de esperança e temor; e se há todavia duas ou três belezas da primeira ordem, que fazem adotar o assunto, o poeta pode fazer a tragédia em três atos. Sirva de exemplo a *Morte de César* de Voltaire. Não aprovamos as tragédias em 2 atos; ao menos o autor de *Zulmira* mostrou fraqueza tendo a seu dispor um assunto que mãos hábeis saberiam de tal modo preparar, que dele tirariam facilmente 3, e talvez 5 atos.¹⁸²

O primeiro ato quase sempre é dedicado à exposição. Não há necessidade, e portanto não é regra, como pensa Vossius,¹⁸³ que a exposição o ocupe inteiramente: muitas vezes uma cena basta para este efeito, e as outras já são empregadas em algum movimento. Na exposição o poeta deve nos instruir de quem fala, a quem, onde, de quê; o espectador nunca deve adivinhar. Nesta informação porém deve portar-se de modo que não pareça querer-nos dar parte, como acontece a Eurípidés, que faz dizer à sua primeira personagem ao entrar na cena: —¹⁸⁴ Eu sou Agamenon. — Modelo perfeito é a exposição de *Bajazeto*, a de *Mélope*, e mesmo a de *Zaira*. Deve-se no primeiro ato fazer entender quais são as pessoas que para o futuro aparecerão, mas sem se descobrir a marcha da ação; fazer pressentir os acontecimentos sem os declarar. O segundo, o terceiro, o quarto, e às vezes a maior parte do quinto são dados ao desenvolvimento do

182 A explicação dos “princípios que Marmontel aponta” é iniciada por um travessão. Porém, nenhum travessão sinaliza o final do pensamento atribuído a Marmontel.

183 Gerardus Johannis Vossius (Heidelberg, 1577 – Amsterdam, 1649): humanista e filólogo. Seus filhos, particularmente Isaacus (Leiden, 1618 – Windsor, 1689), também foram humanistas.

184 Sem este primeiro travessão, no texto. Inserimo-lo para uniformizar esta edição.

enredo. Aí deve o autor pôr em prática tudo o que pode excitar o interesse. O desenvolvimento dos caracteres, e seus recursos, a manifestação dos obstáculos, a luta com eles, as paixões, seus excessos, sua marcha progressiva, seus choques diversos, seus resultados propícios ou fatais, alternativas de felicidade, e desventura, quando a matéria o permitir como as duas tão bem achadas da *Fedra* de Racine, tudo se ponha em movimento. Excite-se tudo quanto abala o coração. O que puder ser posto em ação sem ofensa da decência, ou verossimilhança, seja trazido à cena; o que puder ser visto, não seja narrado. Mas convém cautela, porque o lírico romano já disse:

*Ne pueros coram populo Medea trucidet,
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*¹⁸⁵

Todas as regras são inúteis diante desta principal, talvez única[:] — nunca pare o interesse, porque esfria; sempre maior força, sempre golpes mais agudos. Cravastes o punhal no coração do espectador, aprofundai mais e mais o mesmo golpe sempre do mesmo lado até o último momento. Não deixeis tempo para limpar as lágrimas, que outras logo não rebentem. — Mas esta mesma regra está sujeita a este grande princípio: — nem uma só inverossimilhança, nem uma só incoerência.

O último ato, ou antes a última parte do 5.º ato é o que se chama —¹⁸⁶ peripécia, desfecho, ou catástrofe; esta é a parte em que se desata o nó do enredo; ela pode ser de quatro maneiras[:] ou o crime, diz Aristóteles, é cometido de propósito, ou não é reconhecido senão depois de cometido, ou o reconhecimento do crime impede sua perpetração, ou o que está resolvido ao atentado é retido pelos próprios remorsos ou por algum incidente novo. As duas primeiras maneiras são o que há de mais forte no teatro; tais são os desfechos de *Mérope* e *Maomé* em quanto à primeira, de *Zaira* em quanto à segunda; a peripécia desta peça inimitável é feita por uma só palavra: Nerestan chega, vê o corpo de Zaira por terra, corre, e exclama — *Ma soeur!*¹⁸⁷ — eis acabadas

185 Estes versos (n.185 e n.188) da *Arte Poética* de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.602), vêm assim citados no texto: *Nec pueros coram populo Medea trucidet: / Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.* O trecho completo, compreendendo todos os versos intermediários, na edição citada, é o seguinte: *Ne pueros coram populo Medea trucidet, / Aut humana palam coquat exla nefarius Atreus, / Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem; / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

186 Hífen, no texto.

187 Sem itálico, no texto.

as fúrias de Orosmane, mas em que ocasião, em que hora terrível! O 3.", e o 4."¹⁸⁸ meios são fracos. Talvez entre em questão se a catástrofe deve, ou não, ser de necessidade ensangüentada? A isto responderemos que os maiores poetas não têm julgado de summa necessidade haver sangue na cena, e que tem passado como caso julgado, que não são precisos os desfechos por meio da morte, mas que é suficiente uma mudança completa no estado das personagens. Tal é o desfecho do *Cid*, de *Cina*, de *Berenice*, do *Órfão da China*, de *Abusfar*, de *Zulmira*. Tais catástrofes porém sem morte, é mister, que sejam otimamente conduzidas; a mor das vezes o interesse esfria, e a ação perde. As lágrimas derramadas recolhem-se aos olhos, solta-se o coração até então apertado, e talvez se apaguem as impressões veementes, que o poeta soube fazer brotar.

Não é possível, que as personagens que entram na peça estejam constantemente no tablado: tal uso seria contrário a toda a verossimilhança, e impediria toda a marcha do enredo. É necessário portanto, que umas estejam presentes, e outras se ausentem; estas aparições é que formam as cenas. As cenas devem ser sempre de combate, ou de plano; quando duas personagens não tramam, ou uma delas não se opõe às afecções¹⁸⁹ da outra, em vez de ação trágica temos um conversação familiar feita em verso: tais cenas devem ser proscritas. Igualmente devem ser aquelas, em que a ação pára sem ser por algum incidente, ou dificuldade, mas porque o poeta não soube fazer nascer uma situação nova, outro movimento de paixão. Cenas entre as mesmas pessoas, que nada mais dizem do que aquilo que já delas mesmas se ouviu, são viciosas. Temos por fim de observar que o maior intervalo, que se pode dar de um ato a outro é o espaço de uma noite.

§. 3.º

Das personagens

Um dos pontos mais interessantes, em cujo estudo deve esmerar-se o poeta, é a parte relativa às personagens. A regra principal é dar-lhes um caráter, e paixões convenientes, ao que delas conta a história: Aquiles seja Aquiles, Maomé seja sempre o ambicioso assassino de

188 "3., e 4.", no texto.

189 Entenda-se: paixões.

Scide, e como diz Horácio:

*Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*¹⁹⁰

As personagens tanto históricas, como de invenção conservem sempre o mesmo caráter, que uma vez tomaram; siga-se ainda o preceito do vate de Venusa:¹⁹¹

*....servetur ad inum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.*¹⁹²

Doutro modo como reconhecer a mesma personagem nos diversos estados em que se acha situada? Não há outro meio senão o de dar-lhe sempre a mesma linguagem.

Excita-se porém a questão — se as personagens trágicas deverão, ou não, descer da altura, a que o poeta as tem feito subir? Supomos que não. O poeta não representa a natureza descarnada, representa-a, como já dissemos, demonstrando este princípio, embelecida com todos os adornos, que a podem aformosear. Se não é assim, para que a linguagem nobre que se lhe dá, o estilo cultivado, a frase poética, o metro mesmo de que usa o poeta? Se dispensarmos estas circunstâncias, que entretanto não acompanham o homem na sua vida comum, não teremos tragédia; e se as concedermos, chegaremos a ponto de acharmos necessária a elevação nos caracteres. O poeta não vai pintar o baixo, e o ridículo da natureza humana, vai pelo contrário mostrar-nos a que sublimidade pode ela elevar-se, se nem sempre a tanto se ergue. Tal é o caráter predominante dos heróis de Corneille, e em ponto muito mais subido das tragédias de Alfieri.¹⁹³

190 Estes versos (123-124) da *Arte Poética* de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.597), vêm assim citados no texto: *Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino, / Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

191 Travessão, no texto.

192 Estes versos (126-127) da *Arte Poética* de Horácio, que grafamos conforme o texto latino das *Œuvres d'Horace* publicado por F. Plessis e P. Lejay (Paris: Hachette, 1906. p.597), vêm assim citados no texto:servetur ad inum / Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

193 Virgula, no texto.

Esta sublimidade de caracteres porém não quer dizer, que se apresentem em cena almas estóicas, que não verguem às vicissitudes da sorte, e ao peso das desgraças: a filosofia, a resignação não abalam os corações. Aquiles role pelo chão cego de ira e despeito; mas a indignação de Aquiles seja digna de sua alma heróica; sintam paixões os grandes homens, mas paixões em chamas; abatam-se a cometer crimes, mas crimes de almas afoutas, de corações generosos[.]

É porém esta sustentação de caracteres em sua devida elevação, que os românticos atacam. B. Constant¹⁹⁴ diz: — os alemães nas suas tragédias não pintam um ato único, ou uma paixão, pintam um vida inteira, um caráter completo: — e parece dar preferência ao gênero alemão sobre o francês. O autor francês pensa bem; é por essa razão que os alemães fazem peças em dois volumes, e nelas introduzem atores:

*Enfants au premier acte, barbons au dernier.*¹⁹⁵

Veja-se mais que pelas mesmas idéias de B. Constant é que o teatro alemão se deve considerar como inteiramente errado. Uma tragédia não é uma história, é só a represent[a]ção de uma ação heróica, de uma ação única que possa interessar. E em um só passo da vida poder-se-á apresentar todo o caráter de uma personagem? Poder-se-ão manifestar todos os recursos de sua alma, e de seu coração? É impossível. Na deficiência de argumentos contra o gênero clássico B. Constant exprouba a Racine a nímia semelhança de seus heróis e de suas heroínas; se assim é (apesar de havermos demonstrado o contrário) é defeito do poeta, e não do gênero, em que escreveu: pelo contrário[.] diversidade espantosa nos caracteres delineados por Voltaire! que diferença de um a outro homem, de um a outro amante! Com quem se confunde Mérope? Bruto e Catão têm semelhança com algum outro mortal? Maomé tem outro rival em hipocrisia? E os belos caracteres de Tancredo e Orosmane não são tão diversos? têm os visos, têm as feições de Zamore? Só essas que o poeta não pode desconhecer, que nascem da natureza e identidade das paixões.

194 Benjamin Constant de Rebecque (Lausanne, 1767 – Paris, 1830): escritor francês, contemporâneo e amigo de M.^{me} de Staël, autor de *Adolfo*.

195 A citação, no texto, vem em itálico, em destaque, e entre travessões. Nesta edição, para uniformização do texto, foram suprimidos os travessões.

Das reflexões, que acabamos de fazer, ainda podemos deduzir um princípio, a saber, que os caracteres sejam distintos, e mesmo opostos, e que se procure pintar não espécies, mas sim bem discriminados indivíduos.

Suscita-se mais uma questão: dever-se-á apresentar em cena um malvado, um homem coberto de crimes e atrocidades? Só em dois casos; quando esses crimes estão encobertos com o manto de alguma virtude, ou quando são excitados por paixões violentas. Vileza só, e vileza asquerosa não excita compaixão, nem terror, inspira ódio, e o poeta para obter grande efeito deve fazer amar de alguma maneira aquele sobre quem deve excitar o horror. Maomé tenha uma constância espantosa, Catilina forme um plano gigantesco, seja César clemente ao mesmo tempo que derriba a liberdade romana. Estes caracteres suspendem a alma, mas Jacques Clement, e Ravailac¹⁹⁶ excitam só desprezo e indignação *fria*,¹⁹⁷ se assim nos podemos expressar.

§. 4.º

Conveniências teatrais, e estilo

Conveniências teatrais são aquelas regras, cuja aplicação não pode ser requerida pontualmente, podendo o gênio dispensar essa mesma aplicação, quando julgar urgente. Tal é o vácuo na cena. A ação perde na verdade com este corte repentino; mas às vezes ele se torna de suma necessidade. Racine nos dá um exemplo de vácuo em *Mitridates*, e Corneille logo no princípio do *Cid*. Uma tal liberdade deve ser tomada raríssimas vezes; o seu freqüente uso é um dos defeitos da contrução de *Arria*.

Outra conveniência consiste em não se ensangüentar a cena, e a razão é porque poucas mortes causam compaixão; umas são de pessoas detestadas, outras de indiferentes, algumas são horrorosas, e o horror não é sentimento para abalar a alma, e dar-lhe direção certa. Às vezes porém uma morte é o remate da obra do poeta. A de Zaira deve ser na cena, porque não é possível rasgar mais profundamente o coração

196 Assassinos, respectivamente, dos reis Henrique III e Henrique IV, de França.

197 Em itálico, no texto.

do auditor; mas a morte de Polifonte seja fora, porque é difficilimo exprimir por ação o golpe de Egisto. Só uma narração faz valer o fim desgraçado e lastimável de Hipólito, e não era possível no teatro mostrar Aquiles resistindo só por si aos choques do exército grego. A morte das pessoas indifferentes não causa sensação alguma, e a daquelas, contra quem se tem excitado rancor, não abala, alegria pelo contrário os espectadores; morra porém à vista de todos os olhos o objeto do nosso amor: golpe mais penetrante não se pode dar. Se Inês fosse assassinada no teatro, o interesse redobraria, mas outras conveniências teve então o poeta que guardar.

O autor deve ter o maior cuidado em não introduzir suas personagens em lugares, onde não podem ou não devem entrar: assim sem ordem prévia de Orosmane não tenha Nerestan entrevistas com Zaira dentro do serralho. Não convém igualmente que heroínas inimigas estejam na mesma câmara sem um motivo extraordinário.

Todas as outras regras sobre conveniências ficam à perspicácia do poeta; ele verá o que é incoerente, o que é inverossímil, e extremará deste modo a verdade histórica e dramática das licenças absurdas.

Resta-nos finalmente falar sobre o estilo, e o que temos que dizer é pouco. O estilo deve ser nobre sem a pompa e elevação da epopéia, rápido mas sem movimentos líricos, natural, simples e elegante mas sem tornar-se baixo e ignóbil. A poesia dramática não permite grandes descrições principalmente nos momen[t]os de aflição, nem metáforas atrevidas, nem alegorias sustentadas, porque repugnam com a linguagem ordinária. Devem banir-se do teatro essas ricas comparações arranjadas com pompa, esses rasgos líricos partos de uma imaginação escandecida; adotem-se expressões figuradas só quando forem verdadeiramente inspiradas pela paixão, ou pelo sentimento. “O desejo de brilhar, diz Domairon,¹⁹⁸ é um cachopo, que com cuidado o poeta deve evitar, sem o que a ardência de sua fantasia o lançará fora do caminho direito, por onde deve dirigir-se.” O espírito deve ser vítima do gosto, o qual exige que o poeta tenha bastante discernimento para deter-se onde convém, e bastante coragem para sacrificar as melhores cousas, quando vêm deslocadas, a fim de não perder de vista o termo do acontecimento, que é seu objeto. Uma

198 Louis Domairon (Béziers, 1745 – Paris, 1807): gramático francês, autor de *Principes généraux des belles-lettres*.

personagem dirá somente o que convém; outra responder-lhe-á quando for mister. O diálogo deve ser compacto, mas não sejam as respostas procuradas nem muito preparadas: as grandes crises não admitem grandes discursos; em tais circunstâncias dois versos fortes suprem as vezes do mais belo discurso, e são mais naturais. Veja-se esse verso que termina *Bruto*; é da maior concisão, e mostra o sentimento mais profundo: um discurso eloqüente não valeria tanto. Nunca hajam declamações, nunca lugares comuns. Enfim nunca fale o poeta, fale sempre aquele que se representa. A variedade também é uma das maiores belezas da poesia dramática, cautela porém que não degenere em confusão. Em uma palavra em vossos dramas pensai como Corneille, escrevei como Racine, movei como Voltaire! Com estas regras, com estes exemplos o teatro brasileiro surgirá com glória, e merecerá ser contado no número daqueles que podem servir de modelo.¹⁹⁹

199 O texto vem seguido pela indicação de local e data, "São Paulo, 27 de outubro de 1832", e pelos nomes dos autores do ensaio: F. Bernardino Ribeiro, J.J. da Rocha e A. A. de Queiroga.

NOTAS

O SABIÁ

Este poema, que aparece em VARNHAGEN (t.3, p.137-139) e em Pereira da SILVA (t.2, p.293-295) apenas com a especificação da forma ou espécie literária, “Lira”, traz o título de “O Sabiá” em Melo MORAIS FILHO (v.1, p.441-443), seguido da mesma indicação de forma ou espécie. As outras composições do poeta, em VARNHAGEN (t.3, p.139-142) e em Pereira da SILVA (t.2, p.289-293), trazem as indicações de forma ou de espécie (ode, cantata) antes do título. Entretanto, em Emílio ADET e Joaquim Norberto de Sousa SILVA (p.45-46), essa indicação (madrigal) vem depois do título. Seguimos, nesta edição, os exemplos de Melo Morais Filho e de Emílio Adet e Joaquim Norberto, pospondo as indicações de forma ou espécie literária aos títulos dos poemas. As notas, as variantes e algumas possibilidades interpretativas desse poema estão comentadas em “Um poeta e um sabiá”, nesta edição. A seguir, encontram-se registrados apenas alguns detalhes não comentados naquele texto.

NOTAS AOS VERSOS E VARIANTES

18. Em Varnhagen e Melo Morais Filho, o refrão, que aparece ao final da primeira estrofe, é indicado, nas estrofes subseqüentes – excetuadas as duas últimas, em que aparece modificado – apenas da seguinte forma: “Ah! Junta etc.” Em Pereira da Silva, o refrão, a partir da segunda estrofe, é indicado assim: “Ah! Junta &c.”
19. “Livrem-te os Céus do ciúme,” em Pereira da Silva.

O NOME DE OCARLINA

Este poema vem em Emílio ADET e Joaquim Norberto de Sousa SILVA (p.45-46) com o título seguido pelo subtítulo indicador da forma ou espécie literária (madrigal), conforme o publicamos e conforme o critério adotado nesta edição. A autoria do texto vem assim assinalada, em seguida aos versos: “*A. de Queiroga.*” Sacramento BLAKE (v.1, p.116), no verbete dedicado a Antônio Augusto de Queiroga, informa: “Há de Queiroga um madrigal que vem nas obras de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, tomo 1º, pág. 46, seguido de uma imitação pelo mesmo Álvares de Azevedo; [etc.]” Desconhecemos a edição a que se refere o bibliógrafo citado; contudo, evidentemente, é certo que se trata de uma das edições anteriores a 1883, ano da publicação do primeiro volume do *Dicionário*. Conseguimos examinar a segunda edição das *Obras* de Álvares de Azevedo publicada, em 1862, por

Jaci Monteiro, e, efetivamente, na página 46 do 1.º tomo, encontramos este poema. Utilizamos, também, para cotejo, a oitava edição das *Obras Completas* de Álvares de Azevedo, preparada por Homero Pires, em que o poema se encontra no segundo volume, à página 485. Este madrigal vem numa carta datada de 27 de agosto de 1848, dirigida pelo poeta a seu amigo Luís Antônio da Silva Nunes, seguido pela “imitação” feita por Álvares de Azevedo. Na carta, o poeta menciona apenas Dr. Queiroga, de modo que Homero Pires acrescentou, em sua edição, a seguinte nota de rodapé: “Não pudemos verificar a qual dos irmãos Queiroga pertence esta poesia – se a Antônio Augusto ou a João Salomé Queiroga. Apenas nos foi dado averiguar que não é do *Canhenbo de Poesias Brasileiras* (Rio, 1870), deste último.” Desse conjunto de dados podemos depreender que Sacramento Blake não localizou o poema no *Mosaico Poético* e que Homero Pires, também, não o conhecia, pois se o conhecesse saberia a qual dos irmãos Queiroga deveria atribuir a autoria do poema. Este madrigal vem, ainda, transcrito por R. MAGALHÃES JÚNIOR (p.31), em sua obra *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, lição que cotejamos com as já mencionadas.

Na carta a Luís Antônio da Silva Nunes, Álvares de Azevedo assim se refere a este poema: “[...] recordei-me de um madrigal do Dr. Queiroga, que é um primorzinho de bonito e terno; e veio-me ao pensamento fazer uns versos. Não sei se eles são imitação, pois não há nada neles do Queiroga: são inspiração deles.” Os versos escritos por Álvares de Azevedo, tais como vêm na oitava edição de suas *Obras Completas*, são os seguintes:

A rosa da manhã cedinho aberta,
A estrela se apagando em céus d’aurora,
Os carmíneos rubores do crepúsculo,
Dos lábios o tremer da virgem que ora...

Na selva a brisa seu cantar coando,
De viúvo sabiá nênia e prantos
E tristonha nos céus a lua pálida,
Mas no pálido tristor cheia d’encantos...

O suave rumor, à noite ouvido,
Da terra que ressona em dormir leve,
O triste fenecer de rosa pálida
Que sente em seu nascer já morta a seve...

O sentir exalar-se a alma em êxtase
Em noite de luar silencioso,
Quando em torno é silêncio tudo e a praia
Abraça o mar em beijos d’amoroso...

O mais lânguido arfar d'harpa de fadas
 E todas essas rosas da natura...
 E a noite, o dia e o amor e a crença,
 Do céu o azul e os sonhos de ventura...

Sonhar sonhos do céu, do mel vivendo
 De fresca madressilva lá crescida...
 E, à noite, imaginar um beijo d'anjo
 A correr-nos a face enfebrecida...

Tudo isto é menos que beber-te as falas,
 Roçar-te a face que enrubesce o pejo
 Com os lábios que fervem-me d'anelos
 E – teus olhos nos meus – morrer num beijo!

Repare-se que a utilização, por Álvares de Azevedo, do madrigal de Antônio Augusto de Queiroga consistiu em aproveitar-lhe apenas a sugestão estrutural: a uma seqüência de imagens segue-se uma comparação, em que toda a série delas é declarada inferior, no caso de Queiroga, à sonoridade do nome de Ocarlina, e, no caso de Álvares de Azevedo, às impressões causadas pelo contato direto com a mulher amada.

Em todas as publicações, o poema de Antônio Augusto de Queiroga é o mesmo, variando apenas a pontuação e, numa das edições, uma das palavras (frouxo/froixo). Para esta edição, adotamos o texto de Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa Silva, por ser o único que teve, em sua origem, a responsabilidade de um editor. As variantes presentes nas outras edições foram registradas nas notas.

NOTAS AOS VERSOS E VARIANTES

2. A eclipse vem assinalada, no *Mosaico Poético*, da seguinte maneira: “C’o a”. Essa indicação vem com o apóstrofo entre o “o” e o “a”, nas demais edições. “Co’a mente erma de amores”, na obra *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, de R. Magalhães Júnior.
3. “O brilhante matiz que a borboleta,”, na obra *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, de R. Magalhães Júnior.
5. “O místico clarão froixo da estrela”, na oitava edição das *Obras Completas*, de Álvares de Azevedo.
8. “Que os bosques enternece”, na oitava edição das *Obras Completas*, de Álvares de Azevedo, e em *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, de R. Magalhães Júnior.

10. “Nos rochedos magoados”, na oitava edição das *Obras Completas*, de Álvares de Azevedo, e em *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*, de R. Magalhães Júnior.
11. “E de lira romântica e divina”, na segunda edição da *Obras Completas*, de Álvares de Azevedo. Observe-se o cacófono: “de lira”.

O RETRATO

Este poema vem em VARNHAGEN (t.3, p.141-142) e em Pereira da SILVA (t.2, p.291-293).

NOTAS AOS VERSOS E VARIANTES

4. “Mostra as graças e a beleza”, em Varnhagen.
11. “Não valem as rosas, não valem”, em Varnhagen.
19. “Não pintam a romã partida”, em Varnhagen. Adotamos a lição de Pereira da Silva, que é, evidentemente, a correta.
20. “No meio de neve pura?”, em Varnhagen. Adotamos a lição de Pereira da Silva, que é, evidentemente, a correta.
23. “Pendientes mil cupidinhos”, em Varnhagen.

NO TÚMULO DE UMA MOÇA, EM DIAMANTINA

Esta quadra é citada por Sacramento BLAKE (v.1, p.116). Conforme o critério desta edição, adotamos como título para o poema a informação de Blake de que o epitáfio se encontra gravado no túmulo de uma moça, em Diamantina, e acrescentamos a indicação de forma ou espécie literária (epitáfio) como subtítulo. Sacramento Blake informa, também, que a moça “se envenenara por uma paixão amorosa”.

O CARRASCO

Este poema vem em Martins de OLIVEIRA (p.148-149), em VARNHAGEN (t.3, p.139-141), em Pereira da SILVA (t.2, p.289-291), em Paulo Antônio do VALE (p.27-28) e na *Revista da Sociedade Filomática* (n.6, p.195-197, dez. 1833). Nesta última publicação e em Paulo Antônio do Vale,

vem especificada apenas a designação genérica, “Ode”, seguida do subtítulo “Por ocasião da execução do réu em o dia 24 de maio de 1833.” e da seguinte epígrafe de Cícero: “Omnibus est odio crudelitas, et amor pietas et clementia.” Em Paulo Antônio do Vale, a palavra “pietas” vem seguida de vírgula. O historiador Martins de Oliveira, em sua *História da literatura mineira*, alinhou todos os versos pela esquerda. Em sua obra, o poema traz o título de “O Carrasco” e, em seguida, entre parênteses, a designação de gênero ou espécie literária (ode); a epígrafe latina vem em itálico, grafada do seguinte modo: *Omnibus est odio crudelitas, et amor pietas, et clementia.* – CÍCERO.

NOTAS AOS VERSOS E VARIANTES

1. “Eia, Musa desçamos”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
2. “A ensopar o pincel na cor do inferno!”, em Martins de Oliveira; “ensopar o pincel na cor do Inferno!”, na *Revista da Sociedade Filomática*. Nesta revista o verso encontra-se deslocado para a direita, com relação a outros versos impressos na mesma página. Em todas as outras edições do poema, neste espaço encontra-se a preposição “A”.
3. “O coração que é de homem”, em Martins de Oliveira.
4. “Fuja de ouvir-me, trema d’escutar-me”, na *Revista da Sociedade Filomática*; “Fuja de ouvir-me, trema de escutar-me...”, em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira.
5. “São puro horror [meus] versos denegridos. –”, na *Revista da Sociedade Filomática*. A palavra “meus”, nesta publicação (que é reedição fac-similar de um exemplar), vem manuscrita, na entrelinha superior.
6. “Ao som da surda grita,” em Varnhagen e em Martins de Oliveira.
- 9-10. “Cumpra-se a lei! – que fez –/.....”, em Varnhagen; “Cumpra-se a lei! – que fez? –/.....”, em Pereira da Silva; “Cumpra-se a lei! – que fez? = menos pesou-lhe / Libertador punhal que vil cadeia..!”, na *Revista da Sociedade Filomática*. Em Paulo Antônio do Vale, as reticências, indicadas por três pontos, antecedem o ponto de exclamação.
11. “Que transportes que eu sinto!”, em Martins de Oliveira.
12. “Tumultua-me o sangue pelas veias”, em Martins de Oliveira.
13. “Meus olhos cobiçosos”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale. “Meu olhos cobiçosos”, em Martins de Oliveira; “Meus olhos cobiçosos,” em Varnhagen e em Pereira da Silva.
14. “Anelando o espetáculo nefando”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira. Na *Revista da Sociedade Filomática*, a palavra “espetáculo” vem grafada “spetaculo”.

15. “Empanam-se medrosos de encontrá-lo!”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira.
19. “Pintada a morte com visagens frias”, em Martins de Oliveira.
20. “Agrava mais e mais o horror do transe.”, em Varnhagen e em Pereira da Silva; “Agrava, mais e mais, o horror do transe.”, em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira; “Agrava mais, e mais o horror do transe.”, na *Revista da Sociedade Filomática*, da qual o autor foi um dos redatores. Adotamos o vocabulário desta última lição, com a pontuação de Varnhagen e de Pereira da Silva.
22. “Se ergue por toda parte ao desgraçado!”, em Varnhagen. “Se ergue de toda a parte ao desgraçado”, em Martins de Oliveira.
24. “Negreja a imagem de futuro ignoto,”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
26. Observe-se o pleonasma: “só apenas”.
27. “Da eternidade lhe separa o tempo!”, em Varnhagen, em Pereira da Silva e em Martins de Oliveira.
30. “Sentada a morte está sorrindo ansiosa...”, em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira; “Sentada a morte está sorrindo ansiosa....!”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
33. “Que mais horrores faltam”, em Varnhagen e em Pereira da Silva.
35. “– Não vês! lá tens o hórrido carrasco!”, em Varnhagen e em Pereira da Silva.
36. “Descai mão de segure”, em Varnhagen e em Pereira da Silva. “Descai mão da segure”, em Paulo Antônio do Vale e na *Revista da Sociedade Filomática*. “Descai a mão da ségure.”, em Martins de Oliveira. Adotamos o verso tal como vem em Varnhagen e em Pereira da Silva, mas com a pontuação de Martins de Oliveira. “Segure”: machadinha que os lictores romanos traziam consigo para fazerem as execuções.
37. “Sobressaltada de vapor à morte!”, em Varnhagen; “Sobressaltada de pavor a morte!”, em Pereira da Silva, em Paulo Antônio do Vale e na *Revista da Sociedade Filomática*. A versão de Varnhagen combina uma gralha com a indicação de crase (feita por meio de acento agudo).
39. “E de longe volvendo o rosto squálido,”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale.
40. “Encara o monstro, e pasma d'avistá-lo!”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale. “Encara o monstro, e pasma de avistá-lo!”, em Martins de Oliveira.
44. “Áridos olhos, o semblante alegre”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Martins de Oliveira.
45. “Cantar suspiros, numerar-lhe as ânsias..!!”, na *Revista da Sociedade Filomática*, “Contar suspiros, numerar-lhe as ânsias..!!”, em Paulo Antônio do Vale. “Contar suspiros, numerar-lhe as ânsias.”, em Martins de Oliveira.

47. “Que a natureza não produz carrascos! –”, em Pereira da Silva; “Que a natureza não produz carrascos –”, em Varnhagen.
48. “Esse peito de bronze,” em Martins de Oliveira.
49. “Essas ferrenhas ásperas entranhas”, em Paulo Antônio do Vale.
50. “Ai! só as pode formar a mão dos homens!”, em Martins de Oliveira.
51. “A musa horrorizada”, em Varnhagen e em Pereira da Silva.
52. “Não pode prosseguir, – das mãos arranca”, em Martins de Oliveira.
53. “A criminoso lira;”, em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira.
54. “E fazendo-a pedaços, foge, e brada”, na *Revista da Sociedade Filomática*, em Paulo Antônio do Vale e em Martins de Oliveira.

A VIDA DO ESTUDANTE

Sacramento BLAKE (v.1, p.116) informa que este poema foi publicado, em 1833, no *Almanaque Literário de S. Paulo*, tomo 6”, p.233-236. Não nos foi possível localizar essa publicação. A versão do poema, nesta edição, resultou da colação entre a lição de Paulo Antônio do VALE (p.23-26) e a de Spencer VAMPRE (v.1, p.123-124). Este autor informa que o poema ficou célebre nos círculos acadêmicos e que era cantado com acompanhamento de violão. Dessa informação retiramos a indicação de gênero ou espécie literária do poema (canção). Em nenhum dos autores citados o poema traz essa indicação. Adotamo-la apenas para ajustar o poema aos critérios desta edição.

NOTAS AOS VERSES E VARIANTES

1. “Triste vida do Estudante,” em Paulo Antônio do Vale.
5. “Esperando pelas férias”, em Spencer Vampré.
10. “A não sofrer palanfrórios;”, em Paulo Antônio do Vale.
11. “É viver num purgatório,” em Paulo Antônio do Vale.
17. “Andarmos tanto caminho”, em Spencer Vampré.
20. “Borla encarnada!...”, em Paulo Antônio do Vale.
21. “Começa a nossa massada,” em Spencer Vampré.
23. “Que nos tecem mil enganos”, em Spencer Vampré.
24. “desfrutam”: nesta passagem o verbo desfrutar foi utilizado no sentido de zombar, troçar, chacotear.
29. “À pressa grita-se à ama,” em Spencer Vampré.
32. Em Spencer Vampré, o verso traz aspas no final, sem aspas no início. Em Paulo Antônio do Vale as aspas iniciais vêm antes do travessão.
33. “Então de gravata tesa,” em Paulo Antônio do Vale.

35. “No bucho damos com o pão,” em Spencer Vampré.
38. “Convento de São Francisco,” em Spencer Vampré.
41. “Vem a feroz crueldade”, em Spencer Vampré.
43. “Retórica, e Geometria”, em Paulo Antônio do Vale; “Retórica e Geometria,” em Spencer Vampré.
45. “Os sustos que então sofremos”, em Paulo Antônio do Vale.
46. “De algum – R – levar,” em Paulo Antônio do Vale.
47. “Não se pode comparar”, em Paulo Antônio do Vale; “não se podem comparar”, em Spencer Vampré.
49. “Mas se chegamos a ver,” em Paulo Antônio do Vale.
51. “Que estamos aprovados”, em Paulo Antônio do Vale.
52. “Oh que impostura!”, em Paulo Antônio do Vale.
53. “Em casa ninguém atura,” em Paulo Antônio do Vale.
61. “Logo vamos sentar-nos,” em Paulo Antônio do Vale.
64. “ouvir *cavaco*”: por “*cavaco*” entenda-se conversa fiada.
65. “Mas se nos metem no *caco*”, em Paulo Antônio do Vale; “*caco*”: cabeça, juízo, entendimento.
67. “Revolvemos toda Estante”, em Paulo Antônio do Vale.
72. “Vamos aos *Gerais*.”, em Spencer Vampré; “*gerais*”: aulas da universidade.
73. “Depois com alegres sinais,” em Paulo Antônio do Vale.
74. Em Spencer Vampré, este verso não traz o travessão.
76. Em Spencer Vampré, este verso traz aspas no fim, sem aspas no início. Além disso, não traz reticências, mas ponto final depois das aspas.
77. “Entra-se então descontente,” em Paulo Antônio do Vale.
80. “Oh que aperturas!”, em Paulo Antônio do Vale.
84. “– ‘Sr. fulano!’”, em Paulo Antônio do Vale. Em Spencer Vampré, as aspas finais vêm antes do ponto de exclamação.
86. “Maldito seja o teu ponto...”, em Paulo Antônio do Vale.
87. “Mas, que tudo vá em desconto”, em Spencer Vampré.
88. “Dos meus pecados.”, em Spencer Vampré. Em seguida a este verso, em Paulo Antônio do Vale, há as seguintes indicações, de lugar e data: S. Paulo – 1833.

ELOGIO DRAMÁTICO

O “Elogio Dramático” vem na *Revista da Sociedade Filomática* (n.4, p.120-131, set. 1833) e em Paulo Antônio do VALE (p.29-37). A edição de Paulo Antônio do Vale traz a indicação do ano em que o poema foi representado: 1833. Nas notas que se seguem, incluímos apenas as variantes dos versos. Algumas observações, entretanto, devem ser feitas sobre as

didascálias, a numeração das cenas e a grafia dos nomes das personagens. A primeira didascália vem assim grafada, na *Revista da Sociedade Filomática: Vista de Bosque; o fundo do teatro representando o Ipiranga; é noite*. A que fica entre os versos nº 245 e nº 246, na mesma *Revista*, vem grafada assim: (*começa a amanhecer entra o G. Metrop*). A mudança da cena III para a cena IV não vem indicada nem na *Revista da Sociedade Filomática* nem em Paulo Antônio do Vale, embora a indicação da cena seguinte (cena V) esteja corretamente numerada em ambas as edições. Pela didascália que fica entre os versos nº 277 e nº 278 deve-se entender que a Liberdade entra em cena (está grafado *sai*, isto é, sai dos bastidores para a cena). E na didascália que fica entre os versos nº 280 e nº 281, na *Revista da Sociedade Filomática*, a expressão *arrojando-as precipitadamente em terra* vem grafada *arranjando-as precipitadamente em terra*. Os nomes das personagens vêm, em ambas as edições, grafados em formas abreviadas as mais diversas.

NOTAS AOS VERSOS E VARIANTES

1. Na *Revista da Sociedade Filomática* (p.134), uma errata corrige este verso, mandando acrescentar um travessão antes de “por que”. Apesar disso, adotamos a lição de Paulo Antônio do Vale.
5. “Que a prosperidade, e a vida soube dar-lhe”, na *Revista da Sociedade Filomática*. Este verso é decassílabo, devendo ser pronunciado com síncope do “e” da segunda sílaba da palavra prosperidade: “Que a prosp’ridade e a vida soube dar-lhe”.
6. “Também sabe punir? Inerme fraco”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
11. “Que em despeito ao trono, e seus direitos,” em Paulo Antônio do Vale.
13. “Terão de um Rei depois tingir no sangue,” em Paulo Antônio do Vale. Este verso e os precedentes referem-se à Revolução Francesa.
14. “Vão penetrando no gênio deste Povo,” em Paulo Antônio do Vale.
15. Observe-se a metátese: “pertendeu” por “pretendeu”. A forma “pertendeu” era dicionarizada no século XIX e permaneceu em alguns dos dicionários deste século. Paulo Antônio do Vale grafa “pretendeu”.
21. “Ceifando vidas de infelizes vítimas,” em Paulo Antônio do Vale.
24. “Por decreto talvez de um Deus Clemente”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
26. “Pungiram-me os seus males, dei-lhe os braços”, em Paulo Antônio do Vale.
39. “Céus quem vejo!”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
40. Observe-se a metátese: “pertendes”. Como na ocorrência anterior (Verso

- n.15), Paulo Antônio do Vale adotou a forma “pretendes”.
43. “Que te escuma nos lábios? – leva ao longe”, em Paulo Antônio do Vale.
51. “Definhar nos grilhões da dependência”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
56. “É decreto dos céus, atende, e treme”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
58. “Vai se ouvir nestes climas nestas veigas”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
59. “Da Independência o brado...”, em Paulo Antônio do Vale.
60. “Basta; ó raiva?!”, em Paulo Antônio do Vale.
65. “Desconhecida a estrada destes climas,”, manuscrito, como o verso seguinte, ambos ao pé da página, na *Revista da Sociedade Filomática* (Exemplar fac-similado pela Metal Leve S. A., 1977).
66. “Foi pra que o império meu neles firmasse:”, manuscrito, como o verso anterior, ao pé da página, na *Revista da Sociedade Filomática*. (Exemplar fac-similado pela Metal Leve S. A., 1977).
67. “Tudo sofri – penci cruéis fadigas,” em Paulo Antônio do Vale.
68. Observe-se a metátese: “permeia” por “premeia”. O poeta conjuga o verbo “premiar” pelo modelo “odiar”, e não conforme a tendência hoje predominante no Brasil, preconizada pelo Vocabulário Ortográfico da Academia Brasileira de Letras. Paulo Antônio do Vale, mais uma vez, desfez a metátese e grafou “premeia”.
72. ... Ah! nunca mais me lembre o Douro;
Vá, que a mim saudades não mas deixa,
Só tormentos me deu, não posso amá-lo. (*Garret. Fragment.*) – (Nota do Autor).
73. “Os beneficos seus que ostente embora:”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
79. “Se a sórdida ambição, se horrendos,” em Paulo Antônio do Vale.
80. Na *Revista da Sociedade Filomática* a palavra “enfezam” vem grafada “infesão”; em Paulo Antônio do Vale, “infesam”. Poderia tratar-se de uma gralha, em que a palavra pretendida seria “infestam”. Entretanto, o verbo “enfezar”, com os sentidos de “fazer que não cresça normalmente, decair, definhar, entrar em decadência”, também se ajusta ao verso.
85. “Saciara a cobiça, e sede de ouro.”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
87. “Coa vontade de um Deus? mas desse crime”, em Paulo Antônio do Vale.
95. “De aqui vingar idéias, que proclamas:”, em Paulo Antônio do Vale.
102. Na *Revista da Sociedade Filomática* (Exemplar fac-similado pela Metal Leve S. A.), no lugar da palavra “roborai” vem manuscrito, na entrelinha superior, “corroborai”. Essa palavra, se inserida no verso, torna-o hendecassilabo.
109. Embora o verbo “arrogar”, com o sentido de “atribuir, imputar”, faça sentido no verso, pode tratar-se de gralha – nesse caso, o verbo mais provável seria “arrojar”.

- REIS, Otelio. *Breviário da conjugação de verbos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- REI/ISTA da Sociedade Filomática. São Paulo: Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833. [Edição fac-similar patrocinada pela Metal Leve S.A., São Paulo, 1977.]
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. 5v.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos de literatura grega*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- SARAIVA, Antônio José, LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.
- SENA, Nelson Coelho de. Traços biográficos de serranos ilustres, já falecidos. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t.LXV, parte I, p.333-374, 1.º e 2.º trimestres, 1902.
- SÉNÈQUE. *Tragédies*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1961. t.1.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813. [Edição fac-similar da *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1922.]
- SILVA, J. M. P. da. *Parnaso brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843-1848. 2v.
- SOPHOCLE. *Philoctète; Oédipe à Colone*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1974.
- TEATRO grego. São Paulo: Cultrix, 1964.
- THE ENCYCLOPEDIA americana. New York: Americana Corporation, 1972. 30v.
- VALE, Paulo Antônio do. *Parnaso acadêmico paulistano*. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1881.
- VAMPRÉ, Spencer. *Memórias para a história da Academia de São Paulo*. 2ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. 2v.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1946. 3v.
- VIRGILE. *Énéide*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1956. v.1.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADET, Emilio, SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético*. Rio de Janeiro: Berthe e Haring, 1844.
- ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- AMORA, Antônio Soares. Um precioso documento. In: *Revista da Sociedade Filomática*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1977.
- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. 5v.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. 8ed. São Paulo: Nacional, 1942. 2v.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras*. 2ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. 3v.
- BIOGRAFIA. O Dr. Francisco Bernardino Ribeiro. In: *Minerva Brasileira*, Rio de Janeiro, v.II, n.18, p.556-558, 15 jul. 1844.
- BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Ed fac-similar. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. 7v.
- BOILEAU. *Oeuvres*. Ed. Gidel. Paris: Garnier, 1943.
- BROCKHAUS *Enzyklopädie*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1968. 20v.
- CARVALHO, Antônio José de, DEUS, João de. *Dicionário prosódico de Portugal e Brasil*. 6ed. Porto: Lopes & Cia., 1895.
- DELILLE, Jacques. *Oeuvres complètes*. [Volume sem a página de rosto.]
- DICIONÁRIO *enciclopédico U.T.E.H.A.* México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1953. 10v.
- DUTRA, Waltensir, CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- ENCICLOPÉDIA *de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1990. 2v.
- ENCICLOPÉDIA *luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo, 1963-1976. 18v.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de verbos e regimes*. 9ed. Rio de Janeiro: Globo, 1952.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 5v.

- GRANDE *enciclopédia Larousse cultural*. São Paulo: Universo, 1988. 8v.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUINSBURG, J. Org. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HORACE. *Oeuvres*. Ed. F. Plessis e P. Lejay. Paris: Hachette, 1906.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. s.l.: Coimbra, 1966.
- LAROUSSE *du XX^e siècle*. Dir. Paul Augé. Paris: Larousse, 1933. 6v.
- LUSITANO, Cândido. *Arte poética de Q. Horacio Flacco*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1833.
- MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. *Tragédias: Antônio José, Othiato, e Otelo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. 2ed. São Paulo: Livros Irradiantes, 1971.
- MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MORAIS FILHO, Melo. *Parnaso brasileiro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885. 2v.
- OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.
- OVIDE. *Extraits des Métamorphoses*. Ed. H. Martin. Paris: Hachette, 1930.
- PAES, José Paulo, MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- PETIT *Larousse*. Paris: Larousse, 1965.
- POPE, Alexander. Ed. Bonamy Dobrée. *Collected poems*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1965.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RACINE. *Phèdre*. Paris: Larousse, 1972.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia romântica*. In: _____. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. p.66-86.

118. “De strídulos grilhões que perto rangem:”, em ambas as edições.
- 122-123. Na *Revista da Sociedade Filomática*, estes dois versos encontram-se ao pé de uma página e estão repetidos no alto da página seguinte. Suprimimos a repetição.
124. “Afogueado em chamas da vingança,” na *Revista da Sociedade Filomática*.
128. “Tu Gênio Tutelar, tu que presides”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
133. A palavra “Poupado”, com que se inicia o verso, não é legível na *Revista da Sociedade Filomática*.
142. “Fácil desliza pelas lisas águas,” em Paulo Antônio do Vale.
144. “E da terra, infeliz, singraste ao porto.”, em Paulo Antônio do Vale.
145. “Eu dormia nos braços da inocência”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
158. “Em uma solidão desamparado”, em Paulo Antônio do Vale.
162. “Tudo mudou-se no fatal momento,” em Paulo Antônio do Vale.
165. “Salvai-me exclamo, ó diva Liberdade,” na *Revista da Sociedade Filomática*.
166. “De tanto mal, que assoma; – foi baldado,” em Paulo Antônio do Vale.
170. “– Ei-los os monstros que a cobiça inspira”, em Paulo Antônio do Vale.
176. “A pródiga natura; – e em paga ferros”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
180. “A raiva exacerbei do meu tirano”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
182. “Ó tu consolador, fiel aurúspice”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale. A palavra “aurúspice” vem registrada no *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio de Moraes Silva, com o mesmo sentido de “arúspice”. Os dicionários atuais não registram mais aquela forma da palavra.
184. “Quando terão fim.”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
185. “Céus! hoje mesmo:”, na *Revista da Sociedade Filomática*. O verso, considerado isoladamente, é eneassílabo. Para normalizá-lo, pode-se contar a última sílaba do verso anterior (não contada, para fins métricos, naquele verso). Deve-se, entretanto, observar que a composição do “Elogio Dramático” é anterior à reforma de Castilho e que, àquele tempo, contavam-se todas as sílabas do verso, sendo que o atual redondilho menor (fosse ele agudo, grave ou esdrúxulo) tinha sempre o valor de seis sílabas. A primeira metade deste verso é, justamente, um redondilho menor agudo: “Quando terão fim?” Portanto, também neste caso, o verso estaria correto, ou seja, pelo antigo sistema de contagem, teria 11 sílabas (como os outros versos do poema).
188. “Que gema na opressão, Brasil, conforto!”, em Paulo Antônio do Vale.
191. “Ó céus que escuto!”, na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale.
192. “espanca”: afasta, afugenta.
198. “Ouve-me ó Gênio;”, em Paulo Antônio do Vale.
199. “Cortado de aflições, curvado aos ferros”, na *Revista da Sociedade Filomática*.
201. “Na solidão do monte acostumei-me”, em Paulo Antônio do Vale. O texto da *Revista da Sociedade Filomática* é o mesmo apresentado por Paulo Antônio do Vale. Contudo, há, na última página do número 4 da *Revista*,

- uma errata que diz: "Pág. 127, linha 16 = na solidão do monte, leia-se – na solidão da noite."
207. "O peito me abafavam – "Deus piedade!", na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale.
208. "É sobejo sofrer" disse e desmaio.", na *Revista da Sociedade Filomática*; "É sobejo sofrer" – disse e desmaiou.", em Paulo Antônio do Vale.
216. "E em som medonho claramente o brado", na *Revista da Sociedade Filomática*; "Em som medonho claramente o brado:", em Paulo Antônio do Vale.
217. Na *Revista da Sociedade Filomática* o verso não traz aspas.
222. O verso é decassílabo, devendo ser lido: "Aquecido coo fogo da esperança."
225. "Mais escura tornou-me a deusa treva", na *Revista da Sociedade Filomática*. Trata-se, evidentemente, de gralha, por inversão da letra "n" (que aparece como "u").
226. "Que o porvir me sumia. Agora o Gênio", na *Revista da Sociedade Filomática*, "Que o porvir me sumia. Agora ó Gênio", em Paulo Antônio do Vale.
231. "Sim não tarda", na *Revista da Sociedade Filomática*.
234. "Tu hás de ver arrepelando as ondas", em Paulo Antônio do Vale.
248. "Tu liberto serás", na *Revista da Sociedade Filomática*.
256. "Onde, o gênio do mal, onde a justiça", na *Revista da Sociedade Filomática*; "Onde o gênio do mal, onde a justiça", em Paulo Antônio do Vale.
261. "Despótico senhor mando, e assim quero,", na *Revista da Sociedade Filomática*.
262. O verso é decassílabo, devendo ser lido: "Que este escravo em prisões gema pra sempre."
265. "E pretendê-lo, ó crime!...", em Paulo Antônio do Vale.
267. "Ou pretendê-lo ser é pois um crime!!!", em Paulo Antônio do Vale.
278. Em Paulo Antônio do Vale, o verso não traz os travessões.
284. "Vês estes pulsos que peiaste um dia?", na *Revista da Sociedade Filomática* e em Paulo Antônio do Vale.
299. O verbo "dissolar" não é dicionarizado. Entenda-se: "arrasará teus campos" ou "destruirá teus campos".
304. "Nada receeis:", em Paulo Antônio do Vale. Adotamos a lição da *Revista da Sociedade Filomática*, com a síncope: "receis" por "receeis". O tratamento utilizado entre as personagens, nessa passagem, é o da segunda pessoa do singular. "Receis", então, poderia estar por "receies".
309. "Que as goze a Prata – que as conheça o mundo.", na *Revista da Sociedade Filomática*.



SÉRIE CRÍTICA
LETRATENSA

1999

1. *OBRAS/ANTÔNIO AUGUSTO DE QUEIROGA*
JOSÉ AMÉRICO MIRANDA
(EDIÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS)

2. *LUGARES CRÍTICOS:*
LÍNGUAS CULTURAS LITERATURAS
GLÁUCIA RENATE GONÇALVES E GRACIELA RAVETTI*
(ORGANIZADORAS)

3. *O DEFUNTO E A ESCRITA:*
TRÊS ESTUDOS SOBRE MACHADO DE ASSIS
ANELITO DE OLIVEIRA
CAMILA DINIZ
FÁBIO FIGUEIREDO*

4. *ARTIMANHAS DE UM ESTILETE:*
A ESCRITA DE RUBEM FONSECA
MARIA ANTONIETA PEREIRA*

(*) A sair

NÃO ENCONTRANDO ESTES LIVROS EM LIVRARIA,
FAVOR ENTRAR EM CONTATO COM A EDITORA:
RUA GUAYMAS, 1170, N. 1307, BARRO PRETO,
RIBEIRO HORIZONTE, MG, BRASIL, CEP. 30180-101,
FONE: (031) 275-3300, Fax (031) 275-3816,
e-mail: orobo@bhnet.com.br



SÉRIE POESIA
MIL VOZES

1998

1. *DISCO*
JOVINO MACHADO

2. *OCIDENTES DUM SENTIMENTAL*
MAURÍCIO SALLES VASCONCELOS

3. *TEMPOS VAGABUNDOS*
JOÃO BATISTA MARTINS

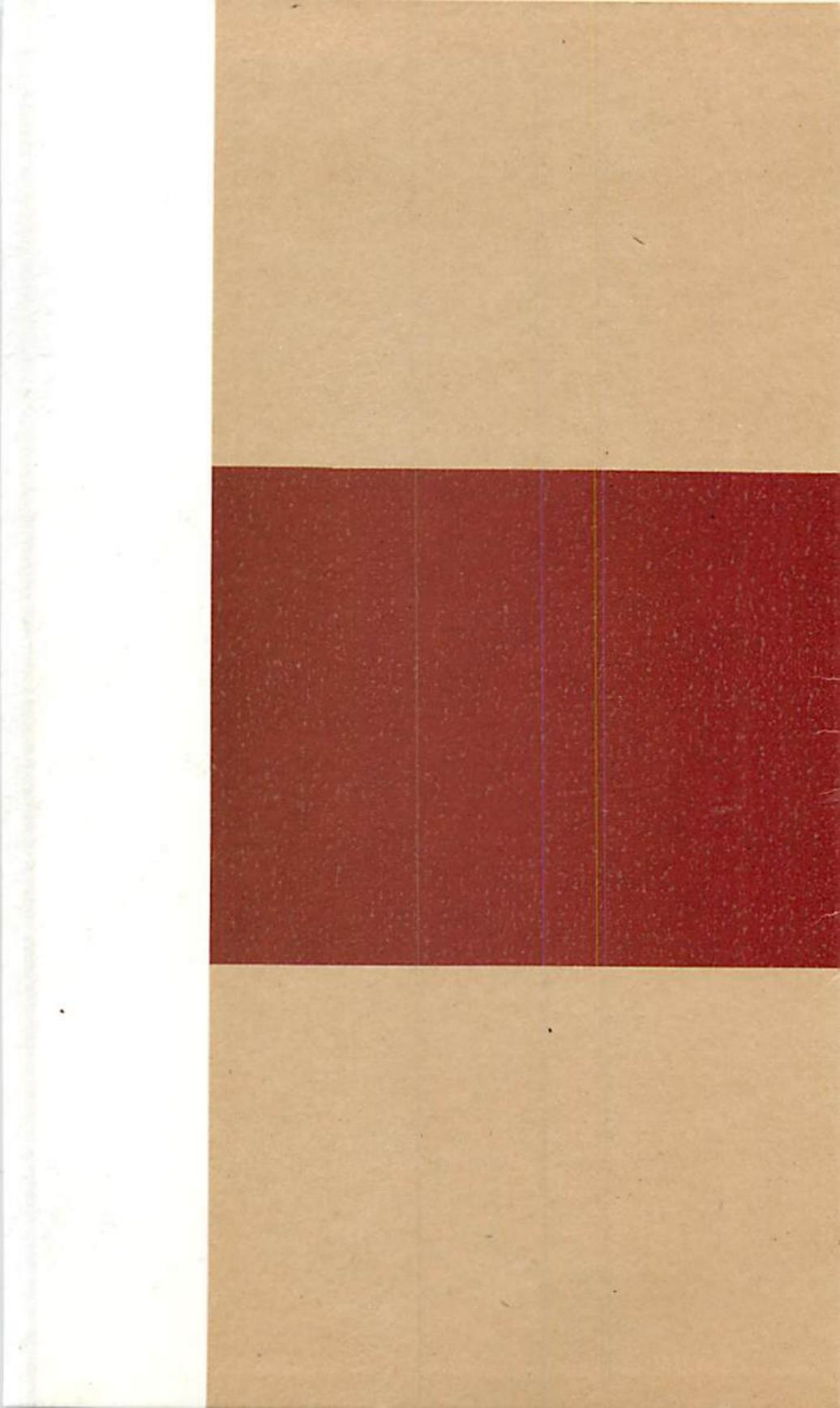
4. *DESPAISADO*
IVAN CUPERTINO

5. *ITINERÁRIO DO AMOR URBANO*
ANÍZIO VIANNA

6. *TRIZ*
MARIA ESTHER MACIEL

NÃO ENCONTRANDO ESTES LIVROS EM LIVRARIA,
FAVOR ENTRAR EM CONTATO COM A EDITORA:
RUA GUAYMARAS, 1470, SL. 1307, BARRO PRETO,
BARRO HORIZONTE, MG, BRASIL, CEP 30180-101.
Fone: (031) 275-3300, Fax (031) 275-3816,
e-mail: oroboo@bhnnet.com.br

**ESTA OBRA, COMPOSTA EM TIPOLOGIA
GARAMOND, CORPO 10/11/12, POR
OROBÓ EDIÇÕES, FOI IMPRESSA EM PA-
PEL OFF-SET 90 GRs. (MILO) E DUPLEX
250 GRs. (CAPA), NA CIDADE DE BELO
HORIZONTE, NA PRIMAVERA DE 1998.**



Apesar de ter tido intensa participação no meio intelectual do seu tempo, o romântico mineiro Antônio Augusto de Queiroga (± 1811/1855) permaneceu na sombra, a exemplo de tantos outros em todas as épocas. Neste volume, o poeta ressurgiu através de um trabalho minucioso realizado por José Américo Miranda e uma equipe de estagiários na Oficina Multimídia de Textos da Faculdade de Letras da UFMG. *Obras* reúne poemas, uma peça teatral e um ensaio sobre a Tragédia, talvez a reflexão de maior fôlego sobre o tema realizada no século passado no Brasil. O leitor tem aqui a oportunidade de travar conhecimento com uma produção pequena, mas significativa, matéria que tem o mérito de instigar releituras do Romantismo a partir da margem, privilegiando autores ofuscados.

ISBN 85-87151-01-0



9 788587 151018

