

MIGUEL TIBÉRIO PEDEGACHE BRANDÃO DE IVO

DISSERTAÇÃO SOBRE A TRAGÉDIA

ed. Isabel Pinto

2012

Aparece, enfim, pela primeira vez na Língua Portuguesa uma tragédia ajustada com as regras, que praticaram os mestres da cena, os Ésquilos, os Eurípides e os Sófocles, e seguindo religiosamente os seus vestígios nos prescreveu Aristóteles. Dizemos ser esta a primeira tragédia que aparece na nossa língua vulgar, por não nos acomodarmos a admitir na série das verdadeiras tragédias, formadas sobre os modelos, ou originais, dos referidos trágicos, a *D. Inês de Castro*, de António Ferreira, por não haver neste drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; e porque uma narração lânguida, dividida em cinco actos de uma acção, que, ainda que verdadeiramente trágica, nem interessa nem excita a paixão e affecto dos leitores. Neste poema se nos representa el rei D. Afonso IV como um príncipe indeciso, flébil e sem resolução; seus dois ministros como dois infames; o príncipe D. Pedro como um efeminado e sem carácter próprio; D. Inês como uma namorada de novela e a sua ama como uma velha tonta e indulgente. Não negaremos serem tão admiráveis os seus coros, que podem servir de modelo ao coro da tragédia, que os conceitos que neles se encontram com profusão de nenhum modo são violentos ou importunos, sim naturais e judiciosos, e que estes coros, até pela metrificação, se diversificam do resto do drama. Também não podemos conferir o nome de tragédia às péssimas traduções dos dramas de Metastásio, dramas monstruosos, atendidos pela parte das regras, não havendo alguma que ali deixe de achar-se violada. Unidade de lugar, tempo e acção é escusado procurá-la; costumes e caracteres raras vezes são expressados com propriedade. Todo o seu merecimento consiste em uma dicção elegante, florida e pomposa, e em pintar os affectos, quanto mais pode ser, na proximidade da natureza. Nas traduções portuguesas das óperas deste insigne engenho, vemos, com infelicidade, todos os seus defeitos e nenhuma das suas belezas. A dicção insulsa e insuportável, as paixões expressadas, umas vezes, com pensamentos excessivamente levantados, outras vezes com frases que não acabam de explicar o conceito; e nisto pecam todas sem excepção alguma, ou pelo tradutor não entender bem a língua do original ou por não saber melhor a sua materna, ou pode ser por um e outro motivo. Têm também os mesmos tradutores a habilidade de interpretar ridiculamente todos aqueles lugares que, por mais patéticos e bem expressos, fazem a maior honra ao seu exemplar, pela introdução de um ou dois mimos e de uma chamada Lacaia, que não cessam de perturbar a acção principal, mediante um chorrilho de equívocos insípidos e sórdidos, de agudezas triviais e trocadilho de palavras. Estas as composições teatrais com que deitam a perder o bom gosto da nação; estas as obras que sustentam um teatro, em que não deviam aparecer mais do que os Ésquilos, os Eurípides e os Sófocles. Desta concisa análise se deixa ver que a tragédia que, presentemente, oferecemos ao público não desmerece a glória de ser chamada a primeira entre nós, havendo sido trabalhada sem discrepar dos vestígios dos mestres e legisladores. Isto é o que agora passaremos a individuar principiando pelo seu argumento.

Havendo Ergino, rei dos Orcómenos e inimigo dos Tebanos, movido guerra a Creonte, seu rei, socorrido este por Hércules, filho de Júpiter e Alcmena, ficou triunfante de seu adversário, por cujo reconhecimento lhe deu por mulher a sua filha Megara. Hércules, não cessando de prosseguir as suas façanhas, quis contar entre elas a de descer, como assim se acha expresso na fábula, aos infernos, para tirar deles a Teseu, que ali fora ter, alucinado por um imprudente desígnio, do que, irritado, Plutão o tinha recluso em uma das mais fortes e mais insuportáveis masmorras daquele seu funestíssimo reino. O muito tempo que a Hércules foi

preciso para trazer ao fim esta sua empresa deu ocasião a que se entendesse que era morto. Lico, descendente de um príncipe do mesmo nome, que tivera o governo de Tebas, empreendeu empunhar também aquele ceptro. Não lhe faltaram por parciais alguns descontentes, mediante cujos ofícios subiu ao trono. Não se dando ainda assim por seguro, entendeu que não podia dar maior constância à sua fortuna e autoridade do que obrigando a Megara que lhe desse a mão de esposa. Desesperado, porém, de conseguir este violento fim, dispôs-se a condená-la à morte e a seus filhos, que igualmente o eram de Hércules; mas, pela repentina e imprevista chegada deste herói a Tebas e pela morte do usurpador, ficaram vingados e livres Megara e seus filhos.

Esta a fábula do presente drama, qual a achámos nos autores, que no-la propuseram. Passemos agora a expender as razões do uso e mudanças que dela fizemos e dos motivos e fundamentos que para isso nos persuadiram.

Não temos notícia de autor algum que tragicamente tratasse este argumento, pois ainda que fizeram dele algum uso Eurípidés, Séneca e D. Francisco López de Zárate nos seus Hércules furiosos, diferimos, porém, muito no modo com que nós e estes referidos três autores nos servimos do acontecimento que serve de assunto ao nosso drama. Nós tratamo-lo como acção principal e eles o trataram como episódio da acção das suas tragédias. Isto pela análise de cada uma é que passamos a mostrar, do que se ficará conhecendo o que tomámos dos referidos trágicos, menos do último, em que não achámos espécie de que poder servir-nos.

A acção principal das tragédias de Eurípidés e Séneca são, como assim o promete igualmente o título de cada uma delas, os furores de Hércules. Não falamos aqui da irregularidade do título que Zárate impôs à sua, de que trataremos quando a analisarmos.

Os actores da tragédia de Eurípidés são Anfitrião, Megara, Lico, Íris, uma Fúria, um Mensageiro, Hércules, Teseu e o Coro, formado de anciãos de Tebas. Anfitrião é o que faz, com a simplicidade tão própria de Eurípidés, a abertura do teatro: «Qual será (diz ele) o que não conhece o filho de Alceu, o pai de Hércules, o rival não menos que do mesmo Júpiter?». Passa logo a referir sumaria mas nervosamente a história de Hércules, Creonte e Lico. Dá depois a conhecer qual seja o lugar da cena: isto é o altar de Júpiter, levantado por Hércules à entrada do seu palácio em Tebas, aonde estava prostrado o mesmo Anfitrião com sua nora e três meninos, filhos de Hércules e seus netos. Acabado este monólogo, ambos se levantam e, então, se converte este prólogo em diálogo. Megara dá-se a conhecer, não já pela declaração do seu nome ou da sua genealogia, só, sim, comparando a sua pretérita fortuna com os seus males presentes. Anfitrião a consola e se lisonjeia a benefício das suas esperanças de ver trocada, brevemente, em dita a infelicidade. Crê aparecer-lhe um raio de esperança na tardança da morte, ao mesmo tempo que esta se representa horribilíssima a Megara. Esta triste e fúnebre conversação acaba com a chegada do Coro, módica relíquia de seus amigos e parciais, que, por não terem forças para os socorrer, concorrem a consolar estes desafortunados príncipes. Apenas, porém, começam a fazer este bom ofício, aparece Lico, que, insultando aos mesmos príncipes, arrogante e insolente, procura saber deles em que tenham fundado as esperanças de prolongar a sua vida, além daquele termo que ele lhes tem prescrito, e, depois de desfigurar e desluzir as proezas de Hércules, passa

logo a expor-lhes os ocultos motivos da sua política vingança, referindo, com cláusulas igualmente duras que petulantes, que, havendo dado a morte a Creonte, não quer assim mesmo deixar de tirar a vida àqueles que poderão tentar ser seus vingadores. Aqui entra Anfitrião a justificar seu filho, o que faz com muita dignidade, ainda que a individual narração das hercúleas façanhas, quanto a nós, é sofisticada e pueril. Mais irritado com isto, o tirano parece chegado já ao ponto de fulminar os últimos extremos da sua vingança; e, como não se atreve a tirar a família de Hércules do sagrado que ele buscara por asilo, o manda cercar de lenha e pôr-lhe o fogo. Quanto aos anciãos, devotos dos interesses de Anfitrião, Lico, que não os teme, se contenta com dizer-lhes que, não sendo já Creonte seu rei, se considerem eles agora na escravidão de um novo senhor. O Coro, indignado do nome com que o tirano o insulta de seu escravo e da crueldade com que trata aquela família desgraçada, na mesma presença de Lico prorrompe em asperíssimas injúrias. Nada mais respiram que vinganças e desagravos estes honrados anciãos e o seu mais vivo tormento é reconhecer mal correspondida das suas forças a sua vontade. Megara lhes rende as graças do seu bom afecto, não querendo, porém, que ele os ponha nos termos de sacrificarem os seus bens e, o que mais é, a sua vida. Voltando-se, depois, a Anfitrião, o esforça a que, em sua companhia e de seus netos, receba intrépido o golpe, para que não perca algum a constância à vista de uma morte, que, ainda que tão injusta e tão violenta, lhes é mais gloriosa que uma vida conservada pela infâmia. Anfitrião nada mais pede ao tirano do que ser ele a primeira vítima do seu rigor, por não ver morrer tão cruelmente seus míseros netos, pedindo-lhe em vão socorro. Megara lhe faz também duas súplicas: que, antes que morram aqueles inocentes, lhes deixe adornar com as funerais vestiduras e que lhe permita pela última vez a entrada no palácio de Hércules, de donde ele tão violenta e impiamente os havia lançado fora. Vem nisto o tirano, mandando abrir-lhe as portas do palácio e se retira, dizendo não tardará em tornar ali para sacrificá-los; resposta bárbara sim, mas que quadra com os costumes dos gregos. Megara, dando um profundo suspiro, faz entrar seus filhos no palácio de seu esposo, e Anfitrião termina a cena por gritos de ira e impaciência contra Júpiter, mas por um modo que não tem menos de ridículo do que de ímpio, acusando aquela falsa divindade de haver sabido deludir tão bem a Alcmena e de mostrar-se insensível e esquecido ao reconhecimento e boa amizade que deve a seu esposo. Consiste o canto do Coro entre o primeiro e segundo acto em uma ode aos trabalhos de Hércules.

No segundo acto, aparecem na cena acompanhados de Anfitrião, Megara e seus três filhos, vestidos de luto. Prorrompe aquela matrona nas mais patéticas expressões que podem caber na boca de uma enternecida mãe. Em um tão crítico momento, aonde parecia dominar absolutamente a desesperação, aparece repentinamente Hércules. Megara, que é a primeira que nele põe os olhos, passa de extremo a extremo, do mais rigoroso sentimento ao mais excessivo alvoroço. Manda-lhe sair seus filhos ao encontro e que procurem tocar os vestidos de seu libertador. Esta cena, suposto o que tem precedido, está colocada na mais bela situação. Hércules, perguntando a causa desta tão inopinada novidade, pela resposta que alternativamente lhe dá Megara, fica inteirado da sedição e revolução de Tebas a favor de Lico, da morte de Creonte, das consequências deste tumulto e da mais sensível de todas, da extremidade a que se acha reduzida

a sua família. O mais fino e mais belo desta cena é a ignorância de Hércules, que, ocultamente, havia entrado em Tebas pelo mau presságio que notara em uma ave e que ele tomara por anúncio de alguma iminente fatalidade. Tudo isto ministrou ao poeta as mais elegantes, as mais valentes situações. Cada circunstância, cada palavra que Alcides ouve a sua esposa é um raio que o fere, que o abrasa. Colérico e ofendido no grau que pode imaginar-se, tira impetuosamente da cabeça a seus filhos as coroas e mais insígnias mortuárias e nada lhe ocupa o coração mais que procurar uma justa e proporcionada vingança de tão sensíveis e enormes agravos. Anfitrião o reporta, aconselhando-lhe que não se arrisque temerariamente, cometendo ele só uma multidão tão brutal, que, não só pela extravagância de seguir a novidade, senão, e muito mais, por terem a liberdade de lograr-se de uma vida licenciosa e depravada, abraçara o partido do tirano. Deixa-se Hércules levar dos prudentes avisos de seu pai, e, para melhor vingar-se a seu salvo, esperando a Lico, entram todos no palácio. Com isto se conclui o acto segundo; o Coro, conforme o seu costume, canta uma ode.

No terceiro acto, sustentando sempre o seu carácter de tirano, aparece Lico, e, vendo sair Anfitrião, lhe faz imperiosas instâncias para que ordene a Megara e seus filhos de se entregarem voluntariamente à morte a que estão condenados e da qual os não podem salvar nem os homens nem ainda os mesmos deuses. O tempo que levam a paramentar-se funereamente as vítimas o tem a sua ferocidade por excessivamente dilatado. Anfitrião passa dissimuladamente pelos excessos da sua petulância e crueldade, para melhor o meter no laço. Não podendo já suportar uma tão larga tardança, entra sem saber o mal que o espera no palácio, Lico, para dali tirar as vítimas. Anfitrião fica um instante na cena com o Coro, fazendo votos pelo bom êxito da sua causa. Os anciãos se congratulam, a esperança e o temor tudo conduz para dispor a revolução; mas apenas Anfitrião torna a entrar no palácio, se ouvem os gritos de Lico, e o Coro rompe em veementes cânticos de alegria.

Neste meio tempo, aparece no ar, com uma Fúria, a deusa Íris, embaixatriz de Juno. Aqui entra Eurípides no maravilhoso da fábula e muda propriamente, falando de argumento e de acção, porque à morte de Lico e à liberdade da família de Hércules tudo parece estar concluído. Mas como o drama não tem chegado senão ao terceiro acto, e, posto que os dois que restam se liguem com os precedentes, o objecto é muito outro. Juno, sempre declarada e capital inimiga de Hércules, não podendo lograr a sua sempre frustrada pretensão de destruí-lo, nem pela sua entrada nos infernos nem mediante a tirania e artifícios de Lico, entra no projecto de metê-lo em um labirinto, em que se não souber sair dele, lhe sairá bem caro o júbilo e a glória de haver arrebatado das mãos da morte sua mulher e seus filhos. Pretende, pois, Juno que Hércules, o mesmo Hércules, imole por suas mãos aqueles amados filhos, que acaba como de ressuscitar. A este fim, ordena Íris à Fúria que perturbe até o último extremo do furor os sentidos de Hércules. O que aqui há de muito singular é que a Fúria, movida de compaixão, repugna a ser instrumento de uma tão enorme barbaridade, cometida contra um homem de tanta utilidade ao género humano. Constrangendo-a, porém, Íris com as mais urgentes instâncias, toma a Euménide o Sol por testemunha de que, sim, obedece, porém muito a seu pesar; e entretanto que invisível (a respeito de Hércules) executa a ordem imposta, Íris, batendo as asas, levanta o voo aos céus.

Os anciãos, testemunhas de um facto tão pavoroso, se enchem de uma profundíssima tristeza. Parece-lhes que estão ouvindo no palácio um desordenado ruído e vendo uma horrível mortandade. Efectivamente, lhes vem dizer no quarto acto um mensageiro que, dominado Hércules de um divino furor, havia dado com suas mãos a morte a sua esposa e a seus filhos. A pintura desta narração, ainda contendo circunstâncias pouco dignas, ao nosso parecer, da soberania do coturno, é vivíssima e patética. Abre-se, de repente, o palácio, vêm-se portas quebradas, revoltadas e feitas pedaços as colunas, cadáveres estendidos, o pavimento inundado de sangue, Hércules atado e Anfitrião reduzido à desesperação mais furiosa. O mísero pai, a quem a sua agitação não deixa ainda ver toda a gravidade de seus males, teme que Hércules, que está como em um letargo, acorde e comece, de novo, uma cena tão horrorosa. Ao mesmo tempo, torna Alcides em si; admirado de achar-se em uma tal situação, deitado por terra, atado a uma coluna quebrada, o arco e aljava longe de si e as flechas dispersas, cada uma para sua parte, lhe parece haver descido segunda vez aos infernos. Desfaz-se Anfitrião em lágrimas, mostram-se os anciãos submergidos em abismos de dor. Hércules lhes pergunta, surpreendido de ver tanto sentimento, a causa dele, e Anfitrião, apontando com o dedo, lhe mostra os cadáveres de seus filhos e de sua esposa. Hércules, à vista de espectáculo tão funesto, fica como se acabasse de ser ferido com um raio, muito mais quando sabe haver sido ele mesmo o autor de catástrofe tão horrível. Acaba de reconhecer-se o facto por perguntas e respostas muito enérgicas e infinitamente naturais, sendo cada uma como seta que trespassa o coração de Hércules, inteiramente instruído da sua infelicidade. Horrorizado e penetrado de um altíssimo arrependimento, não atina com expressão alguma que não seja funesta. Não lhe faz horror o suicídio e em si mesmo quer executar o que pouco antes em sua esposa e filhos havia efectuado. Indo a cumprir o seu intento, aparece Teseu. Aqui se acumulam penas a penas, ao seu furor o pejo e a confusão. Cobre o semblante com o vestido, e Teseu, que vem no conhecimento do facto por informações, pelos objectos que se lhe propõem e pelas lágrimas de Anfitrião, sentido infinitamente da infelicidade de seu amigo, procura aliviar, já por discursos adequados, já pelos testemunhos de uma tão antiga e fiel amizade, o seu sentimento. Como generoso amigo, se empenha em persuadi-lo que deixe, como por ceder ao rigor da lei é preciso deixar Tebas e que partam para Atenas, aonde o constituirá em dignidade, de que não tenha queixa o decoro e merecimento de Alcides. Aceita Hércules o oferecimento do seu amigo, persuadido que seria dar um sinal de cobardia tirar-se a si mesmo a vida para se livrar dos trabalhos e infortúnios que a acompanham; e, depois de fazer grandes queixas dos rigores do seu destino, toma as suas armas e diz: «Estas flechas pendentes dos meus ombros, incessantemente, me arguirão e redarguirão assim: Bárbaro, nós fomos o instrumento dos teus furores; mediante os nossos tiros, foram mortos tua esposa e teus filhos».

É pena Eurípides deslustre a beleza desta expressão, passando Hércules a rogar a Teseu que o acompanhe até Argos para entregar a Euristeu o cão Cerbero, que, pela ordem daquele príncipe, havia tirado dos infernos. Acaba o quinto acto por uma sentença, que deve ser, indubitavelmente, a moralidade da tragédia, porque parece que nela tudo se acha posto em ordem para conduzir a solução de

Hércules e de Teseu. Eis aqui a sentença: «Infeliz aquele que prefere não só as riquezas, mas ainda a mesma glória a um verdadeiro amigo».

Passando agora ao Hércules furioso, que corre debaixo do nome de Séneca, excepto na ordem, no mais não difere em rigor de Eurípidés. Juno, que é quem no primeiro acto faz a abertura do teatro, declama largamente em versos, sim, muito animados, mas tão faltos da realidade como opulentos de elegância. Ciosa aquela deusa da glória de Alcides, empreende reduzi-lo a furioso até à extremo de matar sua esposa e seus filhos, depois de os haver tirado das mãos de Lico, usurpador da coroa de Tebas. Séneca, que não sabia discorrer natural e simplesmente para exprimir a paixão e o intento de Juno, ostenta uma verbosidade inaturável. Tomando, pois, Juno a sua resolução avoca à sua presença as Fúrias e todo o inferno com grande estrépito de palavras. Menos seria bastante para fazer perder e perturbar o juízo ao homem mais prudente e circunspecto. Ainda Juno passa a mais: ela mesma quer conduzir a mão de Hércules para aquelas indignas mortes e, fazendo-se autora de um delito que, pela sua fealdade, o desonre e o faça indigno de tomar assento entre os semi-deuses. Segue-se um Coro esterilíssimo e que só fala por falar; nada mais faz senão recitar um agregado de sentenças comuns, pomposamente expressas.

Entra Megara no segundo acto declamando em versos belíssimos, mas da natureza do ouropel, a sua má estrela. Nestas queixas entremete coisas bem estranhas. Tal é, além de muitos outros exemplos extraordinários e monstruosos, a fábula de Anfirião, levantando ao som da sua lira os muros de Tebas. Tudo expressa com uma inchação alheia de todo o bom juízo, baste este exemplo para prova: «Saí do centro da terra, amado esposo, rompei as sombras infernais e, se, porventura, achais o passo interdito, fazei, para vos abrir caminho, o globo terráqueo em pedaços. Conduzi convosco à luz do dia quanto lá se acha encarcerado na noite eterna. Trazei em vossa companhia a mesma morte e tantos povos sepultados, depois de tantas revoluções de séculos nessa região de trevas». Pode haver maior loucura? Vozes mais agigantadas? Cérebro mais esquentado? Não era muito melhor restringir-se à imitação de Eurípidés, a uma simples deprecação tal qual o entusiasmo da natureza adicta na conjuntura da aflição? Mas é muito do gosto de Séneca antes forjar pensamentos frívolos e extravagantes do que acomodar-se a discorrer singelamente. Mas desta sua subtileza vem a tirar o fruto, que tão falsos são os efeitos que produz no ânimo quanto os seus conceitos são ridículos e monstruosos.

Nas cenas seguintes, começa a haver tal qual aparência dialogética. Anfirião consola a Megara com a esperança de tornar Hércules; mas esta infeliz princesa se mostra incrédula a que Hércules, sepultado no centro da terra, ache meios de abrir e aplainar caminho para tornar a ver a luz do dia. O bom velho, para meter-lhe ânimo, lhe traz à memória o larguíssimo catálogo das façanhas de Alcides, herói tão incomparável e tão insigne que, dando à costa um navio em que ele vinha embarcado, passou a vau todo o mar de Líbia. À vista de Lico, que vem chegando, fica interrompida esta breve prática, ainda que Séneca dá lugar a que Megara recite aos circunstantes seis versos, que não significam mais que Lico é tirano, usurpador do trono de Tebas. Lico, ele mesmo faz um monólogo em que por tal se pinta com expressões muito próprias e muito dignas de um herói de tal carácter. Assenta em não haver direito para o ceptro, pretendendo ser a força

quem unicamente o dê; que a segurança consiste nas armas; que qualquer outro meio é uma debilíssima coluna do trono. Ainda assim, apesar de todas estas considerações, quer sanear a sua intrusão e tirania com as núpcias de Megara. Achando-se senhor de um tão grande estado, parece-lhe impossível que ela recuse o dar-lhe a mão de esposa, resoluto, neste caso, de vingar-se entregando à morte a Megara e seus filhos e acabar de uma vez com toda a geração de Alcides. Esta ideia pertence em próprio a Séneca e é muito bem imaginada, porque, demais de achar-se o amor de Lico na verosimilhança, dá uma bela oportunidade ao poeta e mais vivacidade e cor à crueldade do tirano, que em Eurípidés parece ter um motivo muito abjecto. Chega-se, enfim, Lico a Megara junto do altar, para onde ela e seu sogro se haviam retirado. Ali lhe declara submissa e artificialmente a sua intenção, e, admirada a esposa de Hércules da sua audácia, lhe responde com o mais vivo e mais acre da indignação. Lico não se atreve a negar que ele, sim, havia violado as leis mais sagradas; no mesmo tempo, porém, empreende justificar a morte que dera a Creonte, pai de Megara, e a seus irmãos, resposta indigna que dá uma odiosa ideia de baixeza e cobardia do mesmo tirano. Conclui, enfim, o seu discurso dizendo que Megara deve pôr em esquecimento o passado e ceder ao vencedor, que este a escolhe e prefere não para cativa, mas para esposa, a quem sincera e afectuosamente quer unir-se, e que bem longe de picar-se dos seus despezos, isso mesmo o move a fazer dela maior estimação e apreço.

A resposta que lhe torna a viúva de Hércules é a confirmação da sua execração e do seu horror. Lico passa dos rendimentos aos ameaços; ela persiste em desprezá-lo e insultá-lo; ele passa a desfazer no nascimento e heroicidade de Alcides. Anfitrião toma a seu cargo a defesa destas duas imposturas. Esta contestação é forte e bem lograda, mas a base em que se estriba, sendo fundada em factos cuja fábula faz ridículos, lhe tira todo o interesse. Verdade seja que Eurípidés foi o modelo que nesta cena seguiu e quis imitar Séneca; de um mau exemplar, porém, fez uma cópia pior. O certo é que Hércules no trágico latino é igualmente muito bem atacado que muito mal defendido. Irritado, Lico chega ao mais excessivo da insolência, ameaçando a Megara que, se não for bastante a atenção com que a solicita, o virá a ser muito a seu pesar a violência a quem deverá satisfazer a sua paixão e deixar ao trono um sucessor de sangue mais esclarecido. Daqui somente se pode inferir que o autor deste drama nada entendia, assim como em tudo o mais, no capítulo dos costumes e da decência. Megara, chegando aqui ao extremo da desesperação, atesta as sombras de Creonte, de Édipo, e de casa de Labdaco ser ela a destinada a sacrificar um tal esposo como Lico. Este, passando de amante a furioso, manda cercar o altar de lenhos para ser neles consumido todo o resto da família de Hércules. Anfitrião pede ser ele a primeira vítima, não esperando mais recurso do que em Hércules, que ele chama e invoca com altos gritos. Acaba-se o acto, e o Coro canta, como é seu ordinário, uma ode, belíssima sim, mas que não tem aqui o seu próprio lugar. O terceiro acto, em que Hércules começa a deixar-se ver, tem tanto de ridículo quanto de grande e de nobre a cena de Eurípidés, que se quis imitar. Aparece, pois, Alcides, acompanhado de Teseu, não já como herói e libertador da sua casa e família, mas como um declamador, que, enfaticamente, vem ostentar façanhas incríveis, que nada dizem ao propósito. Repara, enfim, em sua casa cercada de

soldadesca; chega-se e, por espadaúdo e pela insígnia da clava, é logo conhecido de Anfitrião.

Quem há de persuadir-se que fosse Eurípides o exemplar que pretendeu imitar-se nesta cena? Se dele aparecem algumas pisadas é nestas palavras que profere Anfitrião: «Creonte foi cruelíssimamente morto; Lico está soberbamente reinante e a ponto de sacrificar vosso pai, vossa esposa e vossos filhos». Afectando Hércules a mesma concisão, em lugar de mostrar-se surpreendido à vista de um patético espectáculo, responde arrebatada e canonicamente que ele vai em busca do tirano para o matar, para que da sua parte leve novas a Plutão de como já se acha outra vez sobre a face da terra. Parte dali como um raio, deixando com seu pai e sua esposa a Teseu, que, para chegar à última raia da extravagância e loucura do estilo de novelas e cavalarias andantescas, a ambos consola com estas burlescas palavras: «Eu que conheço Hércules vos afirmo que Lico será sacrificado. Sacrificado? Está morrendo. Está morrendo? Já está morto». O restante desta cena é igualmente pueril, ridículo e insulso; e, verdadeiramente, chegando Hércules, não se compadecendo das desgraças que perseguiram a triste família, partindo arrebatadamente, qual pode ser o colóquio entre Anfitrião, Megara e Teseu que possa satisfazer o ânimo dos circunstantes? Nestes termos tudo o que podem dizer há de ser impertinente, mas pela matéria passa a ser gélido. Esquecem-se Anfitrião e Megara facilmente do iminente perigo a que se tinham tão próximos. Satisfeitos com a vinda de Hércules e sem lhes dever o menor cuidado a incerteza do sucesso contra o tirano, passam a informar-se de Teseu sobre a jornada de Hércules ao inferno. Teseu, prolixo relacionista, antes de entrar na narração, afecta indiscretíssimamente receio e horror, mas, determinando-se, enfim, a satisfazer aquela tão intempestiva curiosidade, faz uma descrição dos infernos muito própria do soco e imprópria do coturno. Faz-lhe Anfitrião perguntas mui cómicas e tais são as respostas que Teseu lhe torna. Depois de um larguíssimo circuito, descreve com uma imensa profusão o modo com que Hércules amedrentou e aprisionou o Cérbero, quando a Eurípides havia sido bastante nesta parte, como uma fábula conhecidíssima dos antigos, muito poucas palavras. Não reparou o trágico latino que, entrando aqui na declamação, vinha a deformar o lugar mais elegante do seu modelo. Para desvairar e adormecer os circunstantes, canta o Coro os louvores de Hércules, alargando-se mais no trabalho de haver entrado e saído triunfante dos infernos.

Aparece Hércules no quarto acto coberto do sangue de Lico e dos seus satélites. O que primeiro lhe ocupa as atenções é oferecer sacrifício aos deuses por esta vitória. A todos, dando-lhes, exceptuados os que devem a Juno a sua existência, o nome de seus irmãos, os invoca. Para vítimas pede manadas e rebanhos inteiros; para incenso todos os aromas que produzem Índias e Arábias. Nem uma sílaba sabe, ou pode, Séneca pronunciar que se acomode com a simplicidade e natureza. Depois de Teseu fazer pela mesma toada as suas invocações, começa o sacrifício. Hércules, porém, surpreendido de um horrível vapor, se perturba, de modo que tudo a seus olhos muda de figura. Parece-lhe achar-se rodeado de sombras crassíssimas: ter à sua vista o leão celeste, aquele leão que ele domara e rendera nos bosques de Nemeia, e vê-lo passear no zodíaco pelas casas dos signos do Outono e do Inverno para ir devorar (astronómico e erudito desvario!) o touro, signo afecto à Primavera.

Esmorecido Anfitrião, inutilmente procura desalucinar seu filho, que cada vez tresvaria mais, deixando possuir-se de extravagantíssimas fantasias, como querendo militar e regularmente levar o céu à escala. Ameaça a Juno de arrombar e deitar dentro as portas do mesmo Olimpo, se ela se obstina em tê-las fechadas; ameaça a Júpiter de libertar Saturno; nomeia por seus colegas aos gigantes, que ele quer capitanear. Enfim, esta é a fanfarronada e o despropósito maior que jamais se ouviu nas casas dos orates. Que o anúncio dos furores de Hércules começasse por uma loucura, assim devia ser; mas loucura menos desatinada, loucura verosímil, mais decente, ou, melhor ainda, não expô-lo deste modo aos olhos e censura do público e escondê-lo, como mais judiciosamente assim o havia feito Eurípides.

Continuam as extravagâncias de Hércules com tal excesso que chegam, enfim, às mais funestas consequências, pois reputando Megara por Juno e por filhos de Lico seus filhos, levado desta imaginação, intenta sacrificá-los. Vê-se, então, aquela desgraçada princesa fugindo com seus filhos, desta para aquela parte, para evitar a morte, e, no mesmo tempo, Hércules aparecendo, desaparecendo e dando as mesmas voltas para os haver às mãos. Aqui morre a esposa, ali os filhos; e, cansado, o herói cai em um profundo letargo, como na tragédia grega, e acaba o acto. Cessando desta sorte a agitação do teatro e o horror que devia causar ao auditório uma cena tão sanguinolenta, canta e chora o Coro aquelas tão mal dadas mortes em expressões tão alheias do juízo, que podem competir com a loucura e desvarios de Alcides. Confessamos, porém, que um espectáculo tão horroroso e lamentável não podia deixar de fazer uma grande impressão e mover o terror e a compaixão, mas, no mesmo tempo, somos de parecer que se deve usar moderadamente e com cautela de semelhantes situações, porque não admitem meio: ou excitam lágrimas ou provocam riso. Abre, enfim, os olhos Hércules no quinto acto e as particularidades do modo com que acorda são, com pouco notável diferença, as mesmas de Eurípides, isto é, com muita naturalidade e, talvez, com algumas belezas mais que no original. Vê o herói os cadáveres de sua esposa e de seus filhos. Que dolorosa vista para o coração de um pai. Vaga por uma e outra parte em busca do agressor de tão indignas mortes. Enfim, dá com seu pai e com Teseu, que, com os semblantes cobertos, amargamente choram. Aqui sobe de ponto o seu pasmo e, por mais que quer falar, não atina com palavra alguma. Ora faz perguntas ao aflito pai, ora faz perguntas ao triste amigo. As respostas que se lhe dão parecem como proferidas pela boca da mesma dor, equívocas e com termos interrompidos. Repara, enfim, em uma das suas flechas tinta no sangue dos desgraçados filhos. Esta vista e as lágrimas de Anfitrião e Teseu o fazem vir no conhecimento de todo o facto. O seu arrependimento pode passar por um segundo furor. Implora os raios de Júpiter, quer substituir no Cáucaso o lugar de Prometeu; quer ver-se entre os rochedos das errantes ilhas Cianeias, para ficar, quando choque uma com outra, feito pedaços; e, enfim, continuando sempre com este espírito, isto é, juntando a rasgos sublimes muitas frialdades e ridicularias, determina queimar-se vivo. Faz horribilíssimas invocações ao Érebo, às Fúrias e a quanto há de mais pavoroso nos infernos; quer queimar as suas flechas e a sua clava, e, às mãos de Juno, que tão funestamente o haviam abusado e dirigido os seus golpes, pede as suas armas para matar-se. Procuram Anfitrião e Teseu dissuadi-lo destes intentos, mas,

deliberado Hércules a dar-se absolutamente à morte, não lhes dá ouvidos. Todo entregue à fúria e à desesperação, ameaça despovoar dos seus arvoredos o Parnaso e Citerão para construir a sua pira; de derribar para os deitar sobre si, não somente os templos com os seus deuses, mas toda Tebas, para assim fazerem em um digno túmulo as suas cinzas; que, se ainda não é bastante com os seus muros, fortificações, torres e com as suas sete portas esta cidade para oprimir as suas relíquias, quebrará, para que elas fiquem bem sepultadas, em duas partes o eixo do mundo. Que delírios! Um cérebro nimamente esquenrado pode só lembrar-se de tantas e semelhantes extravagâncias.

Desesperado Anfitrião de reduzir seu filho, toma para passar-se o peito uma daquelas flechas com que foram mortos seus netos. A esta vista, apela Teseu para todas as expressões, que podem inspirar o horror e o medo, mas nada vale com Alcides. Anfitrião, suposto o nenhum efeito dos seus rogos e ameaços, vai já ultimamente a matar-se, se seu filho não desiste do que intenta. E, com efeito, consegue vencê-lo, ainda que com muito custo e muito a pesar de Hércules. Não sabe este aonde vá esconder-se da vista dos homens e da luz do dia, de que se tem por indigno. Finalmente, por fechar a tragédia, ao modo de círculo, no mesmo ponto em que começara, isto é, tão ridiculamente no fim como no princípio, Séneca faz invocar a Hércules, geograficamente pelos seus nomes, a todos os rios para a abonação do seu delito e para ocultá-lo a todas as partes do mundo, ainda as mais remotas, bárbaras e desconhecidas. Corta-lhe Teseu a palavra, oferecendo-lhe Atenas para seu asilo. Aceitando-o Hércules, se termina o drama.

Não nos detemos por ora em notar as belezas e os defeitos de uma e outra tragédia, da grega e da latina; unicamente, contentar-nos-emos observando, com Castelvetro, Menagio e outros críticos, que em ambas elas falta a unidade de acção, havendo, tanto em Eurípides como em Séneca, duas acções principais, uma vingando Hércules com a morte de Lico, tirano de Tebas, a opressão de Megara e de seus filhos; e outra matando-a e matando-os a efeitos do seu furor. Passemos, finalmente, a examinar a tragédia castelhana, de D. Francisco López de Zárate, impressa no ano de 1651.

O título que Zárate impôs à sua tragédia indica o seu pouco ou nenhum conhecimento das verdadeiras regras do teatro. Ei-lo aqui: *El Hércules Furente y Oeta*. Acima notámos de faltas de unidade e de duplicadas as acções principais das tragédias de Eurípides e de Séneca; Zárate pecou muito mais enormemente, triplicando estas acções no seu drama, que inculca a morte de Lico, os furores de Hércules e a sua morte no monte Oeta. Os dois Hércules de Séneca, o furioso e o eteu, serviram de modelo a Zárate, mas é cousa bem notável que de duas acções tão distintas, acontecidas em diversos lugares e tempos, se metesse o poeta espanhol a fazer uma mesma tragédia. Bem dá a entender que ignorava que a unidade do herói jamais conduz para a unidade da acção e que, havendo mais de uma em um drama, se segue que não haja uma só que não dependa da principal, como membro ou parte.

Disse Aristóteles, judiciosamente, no cap. VI da sua *Poética*, ser mais fácil a felicidade dos versos e do estilo, que é o corpo de um poema, do que na alma, que é a sua estrutura. Esta verdade não pode ser mais palpável do que na tragédia referida. É, sem dúvida, de um estilo sentencioso, nobre e, algumas vezes,

sublime; e eis aqui todas as suas belezas, todo o seu merecimento. Saindo daqui, não há regra que neste drama se não ache atropelada. Reina na sua fábula, que é de uma prodigiosíssima grandeza e superabundante em incidentes, uma tal confusão que nem com grande trabalho e aplicação pode perceber-se. Donde se infere muito bem a impossibilidade da observância da exacção das unidades e de outros princípios, a que se está faltando a cada passo. A vingança que Hércules tomou de Lico e o seu furor, inspirado por Juno, para matar sua esposa e seus filhos, tudo teve por cena a cidade de Tebas, na Beócia, mas dos funestos efeitos dos ciúmes de Dejanira foi testemunha a Tessália, país que compreende o monte Oeta. Querer logo unir lugares tão distantes, em que passaram acontecimentos tão distintos e em épocas tão notavelmente diferentes é o mesmo que atropelar a verosimilhança e pecar contra as três unidades de acção, lugar e tempo. Zárte não se achava tão destituído de estudos e de engenho para deixar de conhecer o defeito em que havia incorrido; pareceu-lhe, porém, que ocorria a compor esta dificuldade, atribuindo a Tebas de Tessália as particularidades da Tebas de Beócia. Como seja, porém, tão vulgar conduzir um erro para ser degrau de outro maior, confunde o trágico espanhol as mesmas duas cidades, que nada entre si tinham de comum mais do que o nome, com a Tebas do Egipto, pondo na boca de Dejanira, respeitando a Tebas de Tessália, estas palavras:

Tebas, patria de Alcides
con muro de cien puertas adornada.

De modo que, sendo Hércules nascido na Tebas de Beócia, não só atribui Zárte aquela prerrogativa a Tebas de Tessália, mas ainda a esta as cem portas da Tebas do Egipto, circunstância que nem podia convir a uma nem a outra, porque quem ignora que a Tebas de Beócia, a que ali se atribuem as cem portas, se chamava Heptapilon, por consideração das suas sete portas?

Zárte, por paliar defeitos tão crassos e conservar, ao menos aparentemente, as unidades de lugar e tempo, quando Hércules determina partir, para tornar a Tebas, do monte Oeta, em que se gasta o mais da cena, lhe faz dizer: «A Tebas voy, no es grande la distancia».

Mas que ridículo meio este para apoiar esta sua pretensão! Não estranhemos querer aproximar os lugares, quando de outro modo fica sendo impossível conservar a aparência da unidade. Mas para isto é também necessário que os lugares não sejam tão conhecidamente distantes do auditório que este conheça se pretende aluciná-lo. Zárte, sim, por este meio, vem a conservar rigorosamente a unidade do lugar, dando somente (por servirmo-nos dos termos de Escalígero) uma convulsão à regra, sem fazer-lhe levantar escuma. Mas poderá lisonjear-se de iludir aos circunstantes e merecer assim a sua aprovação? Como poderia persuadir a quem soubesse que sendo a de Beócia a Tebas em que nasceu Hércules fosse a distância que mediava entre a mesma povoação e o monte Oeta, situado em Tessália, de tão breves momentos? Como poderia persuadir a quem soubesse que Hércules dera a morte a Megara e a seus filhos, depois de haver sacrificado Lico à sua justa vingança, factos todos acontecidos na Beócia; que o mesmo Hércules morreu na Tessália; e que sendo isto acções sucedidas em tão diversos lugares e remotos, em tempos tão diferentes, concorrem os actores em

um mesmo dia ao mesmo lugar? Como se persuadiu Zárata a que poderia violentar a imaginação dos circunstantes de tal sorte que lhes fizesse crer uma coisa cuja falsidade era manifesta e eles a conheciam? Já não falamos de querer dar a Tebas de Tessália as cem portas da Tebas do Egipto; também não entramos no exame de ser ou não ser breve a distância do monte Oeta a Tebas; não reparamos assim mesmo nos repetidos apartes, de que a cada passo está viciosamente abundando este drama, não só porque até se nota este defeito, que tanto desfigura a verosimilhança, nos trágicos gregos e latinos, mas porque, presentemente, se está vendo praticado nos franceses, ingleses e italianos.

Desta análise pode concluir-se que a tragédia castelhana está repleta de defeitos e que, por consequência, não nos podia ser útil, pelo que unicamente nos contentámos com lê-la, por não deixar de fazer diligência alguma das que podiam, de algum modo, conduzir para a nossa instrução e para o maior acerto da nossa tragédia.

Tempo é já de passarmos ao seu exame e satisfazer ao público do que, para a sua perfeição, aproveitámos de Eurípidés e de Séneca e dos fundamentos que nos moveram a mudar não só a fábula, mas ainda a mesma catástrofe.

Demos o título de Megara ao nosso drama por ser ele, segundo a constituição do nosso argumento, a pessoa principal. Quisemos antes que fosse Creonte actor nessa representação do que Anfitrião, e isto, além de outras, pelas seguintes razões: primeira, por este morrer na guerra feita por Hércules ao tirano Ergino, a fim de libertar a sua pátria do tributo que ele dela exhibia, motivo por que o mesmo Creonte lhe deu para esposa sua mesma filha Megara; segunda, por parecer-nos que, atentos nossos costumes, todo o drama em que Hércules deve accionar Anfitrião não pode deixar de fazer um triste papel, porque cada vez que desse o nome de filho, quem deixaria de lembrar-se da cómica ocasião que abriu caminho ao nascimento daquele herói?

É necessário confessar que antes traduzimos do que imitamos o segundo acto de Eurípidés, e isto por nos persuadirmos que não podíamos imitar melhor a natureza e, consequentemente, fazer coisa mais avantajada. Quanto a Lico, servimo-nos do carácter caviloso que Séneca lhe dá; imitamos do referido autor o artifício, com que o mesmo intruso pretende corar a sua ambição e tirania, e lhe atribuímos os mesmos motivos para procurar a mão de Megara. Se atendemos à História, Hércules é o que mata Lico; ao contrário, no nosso drama, Megara é quem lhe tira a vida a punhaladas. Como podem não faltar rigoristas que condenem esta mudança e liberdade, alegando-nos não ser lícito conviciar e adular a verdade da História, passaremos a justificar-nos, não só com a doutrina teórica de Aristóteles, mas com a autoridade daqueles trágicos que melhor se distinguiram na trágica poesia.

Aristóteles no cap. IX da sua *Poética* estabelece, por princípio, não ser próprio do poeta expressar as coisas como realmente sucederam, só, sim, como elas ou necessaria ou verosimilmente poderiam ou deveriam contecer... Difere o historiador do poeta em que o primeiro narra os factos como aconteceram; o segundo como eles podiam ou deviam acontecer. O historiador (diz Dacier) não é senhor do seu assunto, nada mais refere do que sabe, nem outra alguma coisa se quer saber dele, contanto que se encoste fiel e religiosamente à verdade. Não assim o poeta, que é dono absoluto do que escreve; por isso, o pólo dos eixos dos

seus poemas são necessidade e verosimilhança, isto é, tudo o que narra ou pode ou devia acontecer assim como ele o diz. Se, talvez, nesta ou naquela ocasião deita mão da História, isto é só no caso em que a História não vai contra os seus intentos, antes os favorece e adianta, tratando os factos do modo que ele os poderia fingir; não sendo assim, muda o poeta todas aquelas espécies que não fazem a seu propósito.

A poesia (continua Aristóteles) fala genericamente e a História particularmente. Uma coisa geral é a que este ou aquele homem de um tal ou qual carácter diria ou executaria verosimil ou necessariamente. Este mesmo é o fim da poesia, ainda quando impõem os nomes aos seus actores. Uma coisa particular é, por exemplo, o que Alcibíades ou fez ou suportou. De facto, a sujeitar-se um poeta à narração dos factos do modo que eles se passaram, não poderia ter verdadeiramente (acrescenta Dacier) a sua acção a necessária extensão; não teria aquele princípio, meio e fim requerido por Aristóteles na mesma acção e, o que mais é, ignorando o poeta todos os motivos e causas dos incidentes que deviam concorrer para a sua construção (por estar sucedendo a cada passo uma infinidade de factos, cujas causas se ignoram, principalmente se eles respeitam aos soberanos, matéria dos argumentos privativos da tragédia) não poderia, por consequência, dar aquela dependência e conexão adequada, entre uns e outros, aos seus incidentes, sendo os primeiros causas e premissas dos seguintes. Como, pois, o poeta tenha obrigação de explicar todas as causas dos incidentes de que se organiza a composição do seu argumento, é logo muito justo que seja senhor livre da matéria que trata, não se pretendendo que ele diga as cousas como são, só sim como podiam ou deviam ser, contanto que ele não perca de vista o verosímil ou o necessário, nada mais se deve esperar ou pretender.

Se Aristóteles permite que, inventado um argumento, nos sirvamos de verdadeiros nomes, atribuindo a Aquiles, a Agaménom, a Ulisses, a Teseu, etc. uma acção que eles nunca empreenderam e menos executaram, com muito maior fundamento podem mudar-se tais ou quais circunstâncias na vida das pessoas introduzidas nos poemas, porque, quando um autor de uma tragédia ou de um poema épico impõem os nomes aos seus actores, não lhe vem ao pensamento fazê-los falar verdadeiramente, só sim dentro dos termos ou da necessidade ou da verosimilhança, segundo os lances em que eles se virem ou segundo o carácter particular que se lhes houver assinado, isto é, o poeta lhes faz dizer ou obrar o que qualquer pessoa de semelhante humor, ou carácter, devia obrar, ou dizer, em uma igual conjuntura, ou instigado da necessidade ou ao menos da verosimilhança. A este modo, quando Homero descreve as acções de Aquiles, não era o seu desígnio escrever unica e particularmente de um homem, que tinha aquele mesmo nome, senão fazer-nos uma viva representação do que a violência e a cólera podem inspirar a todos os homens de semelhante carácter; assim vem a ser na *Ilíada* Aquiles uma pessoa universal, geral e alegórica. O mesmo pode dizer-se dos heróis da tragédia, porque, quando um poeta trágico deduz de uma verdadeira história o argumento do seu drama, este argumento fica sendo, como todos os outros que nada têm de verdadeiro, geral, universal e alegórico.

Quando o trágico se serve de nomes verdadeiros, isto não obsta para que fique destruída a ficção, fundamento igualmente que do épico, do poema dramático. Uma das razões que apoia esta verdade vem a ser que tudo o que pode ser é

crível. Quer o poeta, atribuindo-a a um herói conhecido, persuadir esta ou aquela acção verdadeira; com facilidade, o circunstante se acomoda então a crer que não é menos verdadeira a acção do que o nome do herói a quem ela se atribui. Outra comodidade têm os poetas na introdução dos verdadeiros nomes, vem a ser darem-lhes ocasião de servir-se de factos verdadeiros e conhecidos das mesmas pessoas de que oportuna e engenhosamente pode acomodar-se a fábula de que é questão, extraindo deles episódios tão convenientes e judiciosos que só sirvam de maior elegância e ornato do drama, senão que façam a sua fingida acção muito mais verosímil, dando-lhe assim entrada nas verdades da História. Desta indústria se valeram optimamente Homero e muitos poetas trágicos da Grécia. Temendo Aristóteles que, por haver proferido a sentença que acima deixámos transcrita, que, empregando os trágicos nomes já conhecidos, se poderia argumentar que era de uma necessidade indispensável assinar por actores da fábula da tragédia heróis verdadeiros, não se descuidou de advertir que não poucas vezes sucedeu contentar-se a tragédia de um ou dois nomes conhecidos, sendo os outros inventados. Com efeito (adnota aqui Dacier), um ou dois nomes conhecidos muito bem bastam para fazer lugar a todos os outros e para que estes se não estranhem. Não pára aqui a doutrina de Aristóteles, passa a demonstrar pelo exemplo de Agaton que vivia no tempo de Eupolis e de Aristófanes que a liberdade de um trágico se estende à invenção dos nomes e dos factos. No referido drama de Agaton, intitulado a *Flor*, nenhum nome havia verdadeiro e todas as partes da fábula eram da invenção do poeta, sem haver nela incidente tomado de um argumento já conhecido.

É, pois, o poeta muito senhor de variar e alterar os factos de um argumento, ainda realmente tomado em fábulas recebidas e notórias, pelo que Aristóteles diz que aquilo que é conhecido o é de poucas pessoas e Dacier acrescenta que, se para deleitar não houvesse outros argumentos mais do que os conhecidos, verdadeiramente não deleitariam mais do que a um número bem pequeno de circunstâncias, isto é, aqueles que se achassem mais bem instruídos, principalmente na História, de que são tirados os mesmos argumentos. Quando, porém, vemos, pelo contrário, que as boas tragédias gregas, latinas, francesas e inglesas não atraem menos as atenções, não dizemos só dos eruditos, mas ainda das gentes mais destituídas de erudição e que nem ao menos conhecem os nomes dos actores. É logo evidente (conclui afirmativamente Aristóteles) que os poetas devem ser mais senhores da construção do argumento que da mesma composição dos versos. E, de facto, o primeiro cuidado de um poeta é abrir os alicerces da fábula, que, à primeira vista, se inclui geral e universal, e a vem depois a singularizar pela imposição dos nomes dos actores; e se os actores conhecidos lhe ministram este ou aquele troço de História, o trágico procura acomodá-lo a seu propósito, deduzindo dela algum episódio. O que a tragédia e o poema épico têm de principal (prossegue Dacier) é a fábula ou composição das coisas; e sendo isto inteiramente da invenção do poeta, isto mesmo é o que lhe dá o jus de um tal nome, que propriamente significa inventor. Logo bem pode dizer-se que é mais senhor do argumento que da composição dos versos. Nestes não pode mudar a medição prescrita pelas leis da poesia; no argumento, pelo contrário, tem ele uma inteira liberdade, contanto que tenha sempre presentes o verosímil e o necessário; jamais pode a verdade do facto destruir a natureza da fábula. A uma razão tão

concludente ditada pela mesma natureza do argumento pudera acrescentar outra Aristóteles, que, a nosso parecer, é solidíssima, e vem a ser: que a verdade do ponto histórico que se empreende tratar de nenhum modo exclui o artifício do poeta, cujo primeiro instituto é dispor o seu argumento e traçar de modo o seu plano que sempre fique sendo a fábula a alma do poema. Esta economia, esta justa laçada de factos é que propriamente constituem o drama, e isto mesmo é o que não se faz menos difícil nos argumentos verdadeiros que nos fingidos.

Ainda que depois das razões expendidas nos pareça, suposta a sua força e autoridade, não ser necessário produzir outras de novo, ao mesmo tempo, para remover todo o escrúpulo nesta matéria, transcreveremos a opinião do abade d'Aubignac, cuja obra, pelo que diz respeito às regras e à prática do teatro, passa por um livro clássico e que por tão judicioso não cede o lugar mais que à *Poética* de Aristóteles. Questiona-se (diz este ilustre autor)¹ até donde é permitido ao poeta mudar uma história que ele quer pôr no teatro. Não faltam (continua o referido abade) exemplos e resoluções sobre este ponto igualmente antigos que modernos. Quanto a mim, sou de parecer que o poeta não só pode alterar a história nas circunstâncias, mas ainda na acção principal, contanto que o poema seja plausível, porque, como não se acomoda ao tempo, por não ser cronólogo, também não será aderente à verdade, como os professores da epopeia, por ambos não serem historiadores. Tomam da história o que mais faz ao seu intento e dela mudam o que não lhes convém para organizar o seu poema, e verdadeiramente que seria bem ridículo ir buscar ao teatro lições de história. Não representa a cena os factos como foram, só sim como deveriam ou poderiam ser. Deve o poeta rectificar no argumento tudo o que discrepar das regras da arte, como o executa o pintor, que copia um modelo defeituoso.

O historiador simplesmente deve referir o sucedido; se se mete a juiz, é transgressor das leis da sua profissão. A epopeia, mediante grandes ficções, em que deixa como abismada a verdade, faz muito mais avultados os sucessos, e o teatro tudo deve repor no estado da verosimilhança e do deleite. Muita verdade seja que se na história são admissíveis todos os ornamentos da poesia dramática, igualmente lhe deve o poeta conservar todas as belezas da verdade. Se, porém, o não pode conseguir, tem jurisdição de fazer ceder toda a severidade da História ao projecto de fazer, quanto mais possa, brilhantes os seus dramas. Para provar a opinião contrária, muitos trazem estes versos de Horácio:

Ou seguir deves a corrente fama
ou fingir coisas que entre si convenham.
Se acaso torna à cena o honrado Aquiles
seja irado, incansável, surdo a rogos,
desprezador das leis, e que a justiça
toda espere das armas; inflexível
feroz seja Medeia, Ino chorosa
seja pérfido Íxion, Io errante
e das fúrias Orestes agitado.²

¹ V. *A Prática do Teatro*.

² Na versão do M. R. P. Francisco José Freire.

Horácio, porém, neste lugar nem por sombras fala do argumento, só sim dos costumes, advertindo-nos, como egregiamente assim o adnotou Vossio na sua *Poética*³, que seria absurdo dar aos actores principais costumes dissemelhantes a si mesmos ou inteiramente diversos daqueles que têm na opinião geral da História. Por este princípio, pecaria quem, por exemplo, caracterizasse a César por um pusilânime, Aquiles por pacífico, Ulisses por um imprudente, e a este modo invertesse o carácter de outros muitos heróis, contra a comum opinião da História. Eis aqui como alegações falsas, aplicadas diametralmente ao contrário dos sentidos dos mesmos autores, abusam e alucinam o entendimento. Não pretendemos dizer, porém, que uma história conhecida, ou por ser recente ou por andar de todos os tempos na boca do vulgo, possa admitir muitas inovações e mudanças sem grandes cautelas. Nestes casos, aconselhara ao poeta (continua o abade D. Aubignac) não deitar mão de argumentos que trazem consigo semelhante embaraço, antes do que fazer um mau poema, não violando a verdade da História, a que o poeta não está obrigado, ou, a haver de tomar semelhante empresa, de proceder com uma tal prudência e destreza que, por nenhum princípio, escandalize ou ofenda a opinião popular.

Se se penetra bem o sentido de Aristóteles (vai ainda continuando o dito abade) facilmente se conhecerá não ser ele contrário a esta opinião e que os mesmos antigos sempre a puseram em prática. Para confirmação desta verdade, observe-se que não foi tratado pelos trágicos ponto de História sem alguma variedade notável. Vamos a prová-lo com exemplos: os sucessos da morte de Polidoro são muito diferentes, confrontados Eurípides e Virgílio. Homero na sua *Ilíada* diz que este príncipe fora morto por Aquiles; sobre as particularidades da morte de Caco variam muito Virgílio, Ovídio e Dante; Ésquilo precipita mediante um raio a Prometeu vivo nos infernos, e lhe é anunciado por Mercúrio que ali será despedaçado e devorado por uma águia o seu coração, sem que este tormento haja de consumi-lo jamais, e com isto não tem correlação alguma a fábula vulgarmente recebida; em Sófocles morrem Hémon e Antígona; Eurípides, porém, os ata com os vínculos do Himeneu, muito ao contrário do que o mesmo trágico havia feito nas *Fenícias*; no *Édipo* de Sófocles se mata Jocasta a si mesma ao rigor de um laço; e em Eurípides ainda tem vida ao tempo do combate de Etéocles e Polinices, e, tirando-se a si mesma com um punhal a vida, cai morta sobre o corpo de seus filhos; No *Édipo* de Séneca, logo que o herói daquela tragédia se tira a si mesmo os olhos, se mata Jocasta, que na *Tebaida* do mesmo Séneca sobrevive a seus filhos Etéocles e Polinices. Entre os mesmos poetas trágicos se acham em contradição Orestes e Electra em muitas circunstâncias de consequência: uns fazem Orestes ainda menino, quando morre Agaménom, voltando da guerra de Tróia a sua casa, às mãos de sua mulher Clitemnestra; outros dizem que já esta havia sido morta por seu filho Orestes, quando Menelau, seu tio, chegou, tornando da mesma guerra à sua casa, e já se vê que não podem concordar duas sentenças entre si tão repugnantes, porque ou era ao mesmo tempo Orestes menino e velho ou Menelau não chegou à Grécia senão passados muitos anos depois de Agaménom. Em uma palavra, os quatros trágicos que nos ficaram da Antiguidade todos diferem em umas mesmas

³ *Poética*, l. I, cap. 5.

histórias, que puseram no teatro. Examinadas uma e outra *Electra*, a de Eurípides, a de Sófocles, e as *Coéforas* de Ésquilo, assaz fica demonstrada incontestavelmente esta verdade⁴. Além de que a lição dos antigos prova superabundantemente serem os poetas pouco escrupulosos da observância da verdade da História; historiadores há que fazem a apologia de Dido e de Medeia, afirmando haver sido a primeira casta e a segunda inocente; que escrevem que Penélope foi repreensível, violando a fidelidade conjugal durante a ausência de Ulisses, que por este motivo a repudiou⁵; alguns historiadores afirmam que Cleópatra não é ré de outra culpa mais do que ser apaixonadamente querida do maior homem do seu século⁶; Virgílio, porém, pouco reparo fez em fazer de Dido uma mulher fácil; Eurípides e Séneca não rezearam fazer Medeia uma atroz filicida. À opinião comum deve Penélope a glória de passar por modelo de uma mulher casta⁷. Cornélio Nepote, e outros contemporâneos de Augusto, e, conseqüentemente, suspeitosos de adulação, nos pintam Cleópatra como uma pérfida, uma prostituta; Sófocles, no seu *Ájax*, pretende que, entrado nos seus furores este príncipe, vendo-se julgado pelos capitães da Grécia inferior a Ulisses na contenda de qual era mais digno das armas de Aquiles, se matou pelas próprias mãos; Ovídio, porém, faz unicamente menção da sua cólera; outros dizem que Páris foi homicida de Ájax, e outros que, pela opinião que corria de ser invulnerável este herói, foi por uma multidão de troianos sufocado em um atoleiro⁸. Ao dito acrescentaremos ainda a autoridade do P. Le Bossu, cujo

⁴ Na *Hécuba* de Eurípides é sacrificada Policena em Trácia e na Trôade sobre o túmulo de Aquiles em Tróia; Fedra se tira a vida com um punhal no *Hipólito* de Séneca e na mesma tragédia de Eurípides com um laço.

⁵ Veja-se Licofrone, Isac Tzezes, seu intérprete; Ariosto, cap. 34., estanc. 27; Horácio, l. 2, sat. 5; Ovídio, *Amor*, l. I, cap. 8; Propércio, l. 3; Pausânias, l. 8; Gregório Giraldo, Plutarco e Heródoto.

⁶ Stesicoro ap. Dion. *Declam.* II; Eurípides na sua *Helena* e na *Electra*; Aristides no seu *Discurso da Retórica*; Filóstrato na *Vida de Apolônio*, l. 4 e 7; Licofrone na *Alexandra* e Isac Zeze, seu ilustrador; Platão l. 31; Heródoto l. 2; Isócrates nos *Encómios de Helena*; Homero na *Íliada* e *Odisseia*; Darete, historiador de Tróia; Dicte, historiador de Candia; Duri Samio; Coluto Tebano; Trifiodoro; Quinto Smirneo; Natal Conti na *Mitologia*, l. 6 cap. 23; Jacopo Mazzoni, *Difesa della Comedia di Dante*, l. 3, cap. 7, se contrariam todos, sustentando uns que Helena fora levada a Tróia, outros ser fabulosa esta opinião.

⁷ Natal Conti, *Mitologia*, l. 8, cap. 24; Mazzoni, l. 3, cap. 13; Dempster, *Antiquitatum Romanarum*, l. 3, cap. paralip.; Francisco Fernández, *Didascalía*, cap. 46, seguem este parecer.

⁸ Sófocles na sua tragédia de *Ájax*; Quinto Smirneo, l. 5; Ovídio, *Metamorfoses*, l. 3; Pausânias, l. I; Higino, *Fabulae*, 107, 242; João Tzezes, *quiliade* 3, cap. 76; Filóstrato no *Ájax*; Horácio, *Sátiras*, 3, l. 2, concordam em dizer que Ájax se matara a si mesmo. Dicte, l. 4, e Quinto Smirneo, l. I, asseveram que às mãos de Aquiles fora morta Pantisileia e Darete que às de Neoptólemo. Este autor diz que Páris fora morto por Ájax; Apolodoro, l. 3; Quinto Smirneo, l. 10, e Dicte, l. 4, afirmam que a rigor das flechas de Filoctetes perdera a vida. Conforme Dicte, l. 3, e Homero na *Íliada*, morreu Sarpedão às mãos de Pátroclo e conforme Darete às de Palamedes. Este autor diz que Páris matou Palamedes e aquele que foram Ulisses e Diomedes que lhe deram a morte. Darete; Quinto Smirneo, l. I; Higino, *Fabulae*, 113; Ovídio, *Metamorfoses*, 12, dizem que Heitor matara Protesilau; e Dicte diz, ao contrário, que fora Eneias. Puderamos citar maior número de contrariedades entre os historiadores e poetas em pontos de grandíssima consequência, mas, para não sermos mais prolixos, contentar-nos-emos com os exemplos apontados e inferiremos ser lícita a liberdade que tomamos de alterar e mudar a catástrofe da nossa tragédia.

magistério nas leis da poesia épica não haverá quem no mundo literário se atreva a controvertê-lo. Este, sem a menor sombra de questão, grande autor, para demonstrar ser o poeta despoticamente dono muito à sua fantasia do argumento do seu poema, expressamente diz que deve, depois de composta a sua acção, que há de ter disposta geral, buscar já na história, já na fábula, nomes conhecidos de pessoas a quem hajam acontecido ou real ou verosimilmente factos da natureza com que ele pretende fazer aparecer os seus heróis, referindo-os debaixo dos mesmos nomes, porque assim verdadeiramente a virá a fingir e inventar; que logo deve começar a dispor a sua acção geral, porque o fim do poeta, seja na composição da tragédia seja da epopeia, deve respeitar, geral e particularmente falando, a instrução moral de todo o género de pessoas; deve dirigi-la debaixo de nomes conhecidos, porque havendo acções conhecidas e atribuídas a estas pessoas, muito judiciousa e oportunamente, se lhes podem acomodar para servir no grosso da fábula, concorrendo para o ornato dos episódios e para todas as mais vantagens possíveis, segundo as regras da arte. Deste modo, a acção fingida se faz muito mais verosímil e pode confundir-se com a verdade histórica. É para notar, diz ainda o padre Le Bossu, que, para pintar os factos mais verosímeis e persuadir a sua possibilidade como já sucedida, não determina Aristóteles que a fábula se disponha debaixo de uma acção conhecida, bastando só que sejam os nomes conhecidos, porque quanto mais o são tanto mais concorrem para a fazer crível. Homero teceu a fábula da *Ilíada* e da *Odisseia*, sem lhe entrar no pensamento o que realmente haviam sido Aquiles e Ulisses. Fez a honra de dar estes nomes aos heróis que havia fantasiado. De facto, nas outras histórias e monumentos à guerra de Tróia, se não acha a dissenção entre Agaménom e Aquiles, que Homero tomou por base do argumento da *Ilíada*; e não é circunstância menos notável que o mesmo intento e a mesma acção, posta pelo poeta em Aquiles no cerco de Tróia, podia atribuir-se com igual verosimilhança debaixo do nome de Tideu, de Capaneu ou de qualquer outro combatente, que concorreu ao cerco de Tebas.

Ao poeta (acrescenta o P. Le Bossu no cap. 12) pertence inventar a matéria do seu assunto e, se ele a deduz da História, isto não é senão enquanto a História o acomoda e não prejudica ao seu intento. Deve fingir e inventar tudo o que nela não encontra e mudar tudo o que lhe seria inconveniente e lhe serviria de incómodo.

O poeta (diz em outro lugar do seu tratado do poema épico) é tão senhor de mudar e alterar a catástrofe do seu drama que, havendo um facto que ainda que aliás verdadeiro não tenha verosimilhança o deve mudar, porque as fábulas épicas e dramáticas discrepam da História em preferir o verosímil falso ao real verdadeiro, quando nestes não se dá verosimilhança.

É factível que a razão, que induziu aqueles que pretendem que o poeta nas suas composições não pode ter a liberdade de alterar a verdade da História, é esta máxima, de todos ou quase todos os que trataram das leis da epopeia e da tragédia: que não possam abrir-se os alicerces da fábula menos que na mesma verdade. É, porém, necessário reflectir nos dois pólos essenciais da fábula: um é a verdade, que lhe serve de fundamento; outro a ficção ou veio alegórico da mesma verdade, e que lhe adquire o nome de fábula. A verdade é o ponto moral sobre que o poeta quer instruir o público. A ficção é a acção ou os termos de que

se serve para cobrir esta instrução. Para ser efectiva esta verdade e para que melhor se imprima nos ânimos, é preciso reduzi-la a acção, fazendo-a universal e geral. Explicaremos isto com um exemplo: quer-se persuadir dois irmãos ou dois parciais, que têm certos interesses em comum, a conservar-se em uma bela união e harmonia. Este o objecto da fábula. Para conseguir o fim pretendido, deve primeiro gravar-se-lhe bem no pensamento a máxima geral: que a dissensão é a ruína de todas as famílias e sociedades. Este princípio é o ponto moral, é a verdade que serve de fundamento à fábula que se empreende. Para reduzir em acção e universalizar esta moralidade, discorre-se que certas pessoas se achavam juntas e unidas para conservação de uma herdade, em que todos tinham interesse comum. Por desgraça, vieram a desavir-se. Esta dissensão os fez cair nas mãos de um inimigo, que os chegou às extremidades de uma total ruína. Eis o primeiro plano da fábula. Na acção presentada por esta narração concorrem quatro condições, vêm a ser: universal, imitada, fingida e alegórica, e moralmente verdadeira. Compreende, pois, o mesmo plano duas partes essenciais da construção das fábulas, isto é, a verdade e a ficção, o que a todas as fábulas é comum. Os nomes dados aos actores começam a especificar a fábula. Esopo dá-lhes nomes de brutos. Na epopeia os individua Homero por Aquiles e Agamémom e por outros nomes de capitães gregos, e um poeta trágico os denomina, por exemplo, Etéocles e Polinices.

Examine-se, agora, a nossa tragédia e a intenção que na sua composição levámos por norte. O ponto moral e instrutivo que escolhemos para base da nossa fábula é que a providência apura algumas vezes as esperanças e as forças do homem até chegá-lo a um quase desesperado extremo, mas, depois de parecer inevitável a ruína a que o chega, contra toda a aparência, e ainda probabilidade, o põem, finalmente, a salvo, que, quando triunfa mais audaz o criminoso e se mostra no mais alto e incontrastável grau da felicidade, toda esta máquina se desfaz e troca, em um instante, a efeitos da incorrupta justiça celestial, e que, se esta parece, algumas vezes, lenta ou duvidosa, nunca fica impunido o crime e sem castigo o delinquente.

Estabelecida, pois, uma vez esta verdade moral, passamos a buscar na História antiga um acontecimento adequado a esta moralidade: Megara e seus filhos ameaçados do golpe mais formidável, fulminado por um intruso bárbaro e tirano, que não contente de haver usurpado o trono a seu pai e ensaguentado as mãos no inocente sangue de seus irmãos, queria ainda passar com detestável política a fazê-la e a seus filhos vítimas da sua crueldade; a queda e morte deste tirano, quando ele se cria senhor absoluto da coroa e assentado no último e mais amplo fastígio da glória. Este facto nos pareceu o mais ajustado ao nosso desígnio e conter perfeitamente em si o ponto moral que nós havíamos proposto, pelo que o preferimos a muitos outros argumentos de que ao mesmo fim nos poderíamos servir. Bem claro se está vendo ter a nossa fábula todos os predicados requisitos: é universal, é imitada, é fingida e alegórica, e moralmente verdadeira. Não foi o nosso intento pintar as desgraças de Megara e seus filhos ou a tirania e barbaridade de Lico; o que mais pretendemos oferecer e representar foi tudo o que pode dar-se de expressão e obrar na crueldade e na ambição; o orgulho e arrogância, quando já supunham cantar vitória, e superiores a todas as mudanças e reveses de fortuna e em uma absoluta independência da justiça suprema,

inteiramente abatidos e aniquilados; e, pelo contrário, triunfantes e vitoriosos, a inocência e a virtude, quando se achavam mais oprimidas e na mais crítica e fatal conjuntura. Bem manifesto fica, pois, ser, como verdadeiramente é, a nossa fábula universal, alegórica e moralmente verdadeira. Ao público é a quem privativamente pertence julgar-se fiel e religiosamente havemos, ou não, seguido as pisadas que nos abriram os primeiros mestres do teatro.

Os rigoristas, que não querem consentir que o poeta altere a verdade histórica, opõem a esta liberdade o haver dito Aristóteles não ser lícito mudar as fábulas recebidas e conhecidas. Ingenuamente produzimos esta objecção, porque não é nosso propósito encobrir as armas que contra nós se podem mover. Com toda aquela submissão que devemos a uma tão distinta autoridade, respondemos ser muito verdade que o poeta não deve ter a liberdade de inovar e inverter as fábulas notoriamente recebidas. Isto, porém, se entende, quando desta observância contrai o poema um muito particular e belíssimo ornamento. Não pode escusar, por exemplo, quem tomar por argumento o castigo de Clitemnestra e Erifile de fazer morrer estas duas matronas às mãos de seus filhos, porque todos aqueles desastres acontecidos entre parentes, assim como são mais terríveis são igualmente mais patéticos e dignos de compaixão quanto a natureza estreita mais os vínculos das pessoas opressoras e oprimidas. Nestas acções, pois, tão próprias da tragédia, não pode deixar de ser muito estranha qualquer mudança. Nas acções atrozes não tem liberdade o poeta para mudar uma contextura de fábula, de que resultam tantas belezas e um patético tal que comove a compaixão e a temor; só pode, para servir-se delas com maior acerto, escolher o caminho mais conveniente para não violentar a natureza.

Nas fábulas, que nos produzem acções tão próprias ao teatro, está, como acabámos de dizer, o poeta inibido para fazer nelas a menor mudança; e isto, diz Dacier, ainda quando haja uma verdade histórica que destrua a atrocidade ou horroroso de semelhante facto, pois, nestes termos, não tem obrigação alguma o poeta de sujeitar-se a todas as circunstâncias da opinião histórica. Contanto que ele não altere o grosso da fábula, no mais pode dispor a matéria e conduzir a acção muito a seu beneplácito. Daqui se colhe claramente que não devem tratar-se do modo que se acham nos historiadores os argumentos, o que não somente seria trabalho servil, mas ainda ofensivo aos preceitos do teatro. É necessário servir-se dos assuntos históricos ou tirados da fábula, inventando novas circunstâncias, novos incidentes, novas catástrofes, novas situações, como chamam os franceses àquela grande contenda de affectos, que perturba os ouvintes e resulta das combinações dos caracteres e choque das paixões, e, enfim, buscando no entendimento aqueles meios mais convenientes para a consecução deste fim. Pode concluir-se que todas as vezes que se não acharem lances desta espécie, como, por exemplo, um amigo que mata seu amigo, um irmão que tira a vida a seu irmão, um filho que dá morte a seu pai, um pai, uma mãe, que fazem morrer um filho às suas mãos, casos em que os vínculos do sangue e da amizade tanto conduzem para inspirar o terror e a compaixão, é o poeta muito senhor da sua liberdade e pode muito a seu arbítrio mudar a catástrofe, fazendo-a mais patética e brilhante, para deste modo interessar, mover e perturbar mais vivamente o auditório, liberdade que não tem nas outras acções, que acabámos de especificar, principalmente, como fica dito no grosso, ou substancial delas, por

ser impossível poder dar-se matéria mais a propósito de mover as paixões, de concitar a perturbação, de influir aqueles (chamemos-lhe assim) estremecimentos da alma que convidam mais fervorosamente nossas atenções e fazem rebentar as lágrimas dos olhos ainda àqueles que não são de génio muito compassivo e, por consequência, atinar, deste modo, com o verdadeiro fito para que olha a tragédia. Uma das questões mais ardentemente ventiladas entre os críticos vem a ser: de qual de dois meios devemos servir-nos, se de ensanguentar o teatro, se de informar mediante a narração ao auditório de feridas mortais ou quaisquer outros fatais acidentes? O texto de Aristóteles nada tem de claro para absolver este quesito, o que tem sido ocasião de cada um o interpretar como muito melhor lhe parece, pretendendo que seja a sua exposição a mesma evidência. Sem produzir resolução alguma positiva, se metem Robertello, Piccolomini e Castelvetro a comentar este texto do filósofo. Jason de Noris, Riccoboni, Bartolomeu Ricci e outros muitos inclinam-se ao uso dos romanos nas suas tragédias e estão pela primeira parte da questão proposta. Entre esta variedade de pareceres é muito lícito a cada um abraçar a opinião que julga mais acomodada ao seu propósito. O certo é que, se o fim da tragédia é excitar o terror e a compaixão, isto se conseguirá muito mais facilmente fazendo manifestos na cena, e não já pelo meio da narração, os factos que podem inspirar mais vivamente os dois referidos efeitos. Diferente emoção causa em nossos corações ver um acontecimento funesto do que sermos informados dele por notícia. Isto mesmo a outra luz considerado, sucessos há que narrados perdem muito da sua energia, da sua beleza e dos seus interesses. Quando se nos refere a morte de um homem, sim, sentimos no ânimo alguma impressão, mas leve. Se somos, porém, testemunhas da mesma fatalidade e vemos descarregar o golpe, então sentimos alterados os sentidos, detida e como gelada a circulação do sangue e um como arrepiamento em todas as partes do nosso corpo.

Aristóteles quer na tragédia por coisa necessária, ou como necessária, o que é horroroso. Quanto a coisa é mais notável, tanto se faz mais digna de memória; e quanto é mais trágica e mais atrozmente representada, tanto mais é de notar e tanto melhor se consegue o fim de inspirar horror e dar instrução. Ainda que haja outros modos para mover a perturbação no auditório, é certo que o terror e a compaixão se excitam com muito maior veemência, quando vemos ocularmente no teatro a acção trágica, principalmente quando sucedem mortes e desastres grandes. Agora passaremos a expender, ainda que eles sejam menos fortes, os outros modos que apontamos. Primeiro, representar em público a causa horrorosa como já efectuada; segundo, a sua narração; terceiro, ouvi-la estar efectuando fora da cena. De tudo isto nos deixou exemplos a Antiguidade. Lançando mão dos dramas, que participam dos três modos que acabámos de apontar, vejamos os outros que dizem respeito ao nosso ponto.

No *Ájax* de Sófocles, ficando aquele desgraçado príncipe em terra a guarnição da espada, com a ponta no peito se debruça impetuosamente sobre ela. Sabemos muito bem a pretensão de muitos críticos, que sustentam executar-se esta acção, como diz o padre Brumoi⁹, fora da cena a um canto do teatro. Isto, porém, é um subterfúgio de que querem deitar mão os partidistas da opinião que impugna a

⁹ V. no *Teatro dos Gregos* as reflexões ao *Ájax*.

representação sanguinolenta no teatro. O contrário consta do original de que se vê passar este facto à vista do auditório. Se nos dizem que não sucede isto assim, logo era necessário que o mesmo auditório fosse informado daquele fatal excesso por narração. Esta não aparece naquele drama, logo Ajax mata-se à vista dos circunstantes. E que muito que Ajax se mate à vista deles, se nas *Suplicantes* de Eurípides palpavelmente estamos vendo Evadne, mulher de Capaneu, arremessar-se à fogueira já acesa para queimar o cadáver de seu marido? Que dificuldade se meteria de permeio para representar-se na cena mortes visivelmente, se Ésquilo no seu *Prometeu* não escrupuliza em representar, por que se cumpram as ordens de Júpiter, o monstruoso e cruel modo com que é preso aquele semi-deus sobre um penhasco, não só passando-se-lhe o peito com grandes cravos de diamante, mas ainda circunstanciando com tanta miudeza aquele cruel suplício que este espectáculo devia inspirar um sumo horror? Porventura, poderá horrorizar mais ver dar uma punhalada do que ver no *Ciclope* de Eurípides, Ulisses e seus companheiros metendo à vista de todo o auditório uma estaca tostada no olho de Polifemo? Na *Medeia* de Séneca não se vê contra o preceito horaciano aquela mãe desumana assassinar à vista do povo atrocíssimamente a seus desgraçados filhos? No *Édipo* do mesmo poeta, não somente se tira Édipo no teatro os olhos a si mesmo, senão que também ali se dá Jocasta a morte. Mas deixemos já exemplos e vejamos se, pelo raciocínio e pelas doutrinas dos autores clássicos, podemos dar alguma maior força ao nosso partido.

A autoridade de Séneca, dizem os contrários, tem nulidades insanáveis para poder servir de prova, porque era tão desregrada a sua imaginação que não houve lei teatral que ele não atropelasse. Concedemos, mas perguntamos o que prova isto contra nós? O porque os antigos evitavam representar a morte dos heróis dos seus dramas no teatro era por evitar o inverosímil de que tantas pessoas, que formavam o Coro, estivessem vendo com uma bem notável fleuma assassinar um príncipe sem dar-lhe socorro. Por outra parte, os trágicos que nos servem de modelo e que fugiram de ensanguentar o teatro, por evitar os horríveis espectáculos da efusão de sangue, estes mesmos não faziam comparecer na cena os seus heróis já feridos e meio mortos? O Hipólito de Eurípides não vem, todo coberto de sangue e dilacerado, acabar de exalar os últimos hálitos da respiração na cena? O Édipo de Sófocles, depois de haver-se arrancado os olhos, não aparece no tablado, todo ensanguentado, a lastimar-se das suas infelicidades e misérias, enternecendo e fazendo interessar na compaixão do seu destino o auditório? Perguntáramos, agora, qual é mais horroroso, ver dar uma punhalada, de que repentinamente cai morto aquele que a recebe, que de ser testemunha das últimas agonias de um moribundo? Parece-nos que ninguém vacilará na resposta; vamos continuando o nosso exame. Porventura, é pequeno o número dos dramas gregos em que se mostram os cadáveres de heróis assassinados? Na *Electra* de Eurípides não faz Orestes, depois de haver morto Egisto, conduzir ao teatro o seu corpo, para que nele desafogue aquela princesa as suas iras?

A Alcesta de Eurípides, depois de uma aflição das mais penosas e excessivas, não morre no teatro? Depois, de se ouvirem os gritos que o Agaménom de Ésquilo dá quando o assassinam dentro de seu palácio, não se vê, abertas as

portas deste, o cadáver daquele herói, todo coberto de feridas e de sangue ainda fumegando?

Na *Antígona* de Sófocles não aparecem no tablado os cadáveres de Eurídice e de Hémon, este filho e aquela esposa de Creonte? Nas *Tarquínias*, abrasado Hércules pelo veneno difundido na veste fatal, tinta no sangue do Centauro Nesso, que Dejanira lhe enviara como filtro, não ocupa o mesmo herói nesta situação a cena, fazendo uma patética descrição dos males que está padecendo?

Na *Hécuba* de Eurípides não se trazem ao teatro os cadáveres de seu filho Polidoro e dos filhos de Polimnestor, a quem aquela desgraçada rainha por suas mãos arrancara a vida em vingança da morte a que, por ordem do referido Polimnestor, fora sacrificado seu filho, o mesmo Polidoro? Não se vê na mesma tragédia este cruel e avarento rei de Trácia aparecer na cena com os olhos ainda gotejando de sangue, que a desesperada e infeliz Hécuba, junta com as suas domésticas, lhe tirara com agulhas e outros instrumentos de trabalho mulheril?

Nas *Fenícias* do mesmo poeta, não se expõem à vista dos circunstantes os cadáveres de Jocasta e de seus filhos Etéocles e Polinices? Na *Medeia* não se estão vendo no carro daquela princesa banhados em sangue e despojados da vida os corpos dos filhos que ela teve de Jason? Na *Andrómaca* não é trazido ao teatro o cadáver de Pirro?

De todos estes exemplos, bem claro se deixa ver que não era a horribilidade do rigor dos golpes, das ânsias da agonia e da execução da morte, o verdadeiro motivo de não quererem os antigos ensanguentar o teatro, mas, sim, diferentes causas, que, mais do que a outra alguma, devemos atribuir à contextura dos seus dramas e talvez a uma certa conveniência particular. Quanto a nós, menos nausearia vendo dar uma punhalada e cair logo ali morto o que a recebeu do que a vista de um homem todo tinto em sangue e lutando entre a vida e a morte com os derradeiros paroxismos, ou, o que é ainda mais tedioso, a de um cadáver transportado de propósito ao teatro.

Que mais horror pode causar ver dar uma punhalada do que ouvir os gritos lamentáveis e os tristes gemidos de uma pessoa que assassina fora da cena, como, por exemplo, na *Electra* de Sófocles e no *Agaménom* de Ésquilo? Dá-se caso que desgoste e horrorize mais no teatro uma punhalada do que ver dar uma taça de veneno, como tantos modernos assim o têm praticado? Facilmente, nos acomodamos com a opinião que, dificultando-se a representação de um facto, ou diminuindo esta a fé, credulidade e emoção, que o poeta quer inspirar, seja mais acertado ocultá-lo à vista do espectador e informar do sucedido por meio da narração, porque esta encobre, mais do que o espectáculo, os defeitos da inverosimilhança e, conseqüentemente, causa mais impressão e mais facilmente nos delude. Esta a razão por que seria ridículo querer fazer visível no teatro as transformações de Progne em andorinha, de Filomela em rouxinol, de Tereu em gavião, de Cadmo em serpente e de Hécuba em cadela. Esta mesma razão por que é muito melhor do que representar fazer a narração de uma batalha; por que é muito melhor narrar não só que, enternecida Diana do fatal destino de Ifigénia, arrebatou das aras em que devia ser sacrificada, substituindo por vítima uma corça; mas outros muitos factos difficílimos, por não dizer impossíveis, de bem se representarem, ou que, aliás, se fariam de um modo tão ridículo que, rompendo-se e destruindo-se o véu da ilusão, em lugar de dispor os circunstantes à

compaixão, os provocaria a riso. Também nos declaramos pelo partido de dever interpretar-se a máxima de não ensanguentar o teatro somente de acções contrárias à justiça e à humanidade, como por exemplo: não se desconhecendo matar fleumaticamente o pai ao filho, ou o filho ao pai, não mais que por satisfazer brutalmente a sua ambição ou as suas iras, Nero sufocando e abrindo o ventre a sua mãe para explorar o receptáculo, em que antes de nascer estivera nove meses recluso; Orestes matando também sua mãe, só por obedecer cegamente a um oráculo; Tiestes comendo seus filhos; Progne guisando Ítis, ou Ítilo, seu filho, para o dar a comer a Tereu, seu marido e vingar-se, assim, do estupro que este cometera com Filomela, sua irmã; e Atreu fazendo à vista do espectador prato dos filhos de Tiestes. Outros espectáculos, por igualmente bárbaros, pavorosos e hediondos, se fazem inadmissíveis no teatro. Tais são os objectos que muito de ordinário nos ministra a tragédia inglesa, já enchendo o teatro de cadáveres, já fazendo comparecer na cena patíbulos, aspas, rodas e os outros instrumentos da mais cruel e horrenda carnificina. Enforcar, crucificar, empalar, degolar, dar tormentos são espectáculos que violentam a natureza e somente causam horror. Demais, quando Horácio deu por conselho:

Não despedace a bárbara Medeia
em presença do povo, os tenros filhos;
nem de entranhas humanas faça pasto
na cena o bruto Atreu¹⁰.

Não pretendeu este famoso legislador da arte poética estabelecer como lei inviolável que não devia ensanguentar-se o teatro, só, sim, de não ser lícito expor aos olhos do povo acontecimentos simplesmente horríveis. Se o ensanguentar o teatro fora contrário à prática dos antigos, ao uso comumente recebido e à boa e mais cordata razão, porque não o estabeleceu Horácio buscando outros exemplos, senão os mais atrozes e aqueles com que a natureza humana tem a maior antipatia? Para que passa imediatamente a tratar daqueles factos, que, pela dificuldade ou inverosimilhança da sua representação, devem só fazer-se notórios pela narrativa? Ditame assaz prudente, porque os nossos ânimos repugnam as acções violentas e das inverosímeis não podem surtir outro efeito mais do que a incredulidade e o riso.

Além destas, várias coisas há também que não devem representar-se ao vivo, já por desonestas, como os actos carnais, já por nauseantes, como o parir. Em uma palavra, confessamos ingenuamente que nos parece indisputável que com mais veemência se excita o terror e a compaixão, quando no teatro ocularmente se vê a acção trágica do que quando se narra; e julgaríamos que isto procederia dos nossos órgãos, que, por menos delicados, seriam mais difíceis a agitar e comover, se Horácio não confirmasse esta nossa opinião, dizendo assim:

As coisas no teatro ou se recitam
como passadas, ou se representam.
E é certo que o que vem pelos ouvidos

¹⁰ Na versão do M. R. P. Francisco José Freire.

mais frouxamente os ânimos comove
que o que vem pelos olhos, testemunhas
sempre fiéis que fazem com que o povo
julgue e aprenda per si.

A tragédia o que é? Conforme a opinião de Aristóteles, é a imitação de uma acção, que, sem o socorro da narração, mediante a compaixão e o terror, acaba de purgar em nós estas e outras semelhantes paixões. Não é muito natural e verosímil que um homem que ou violentamente se acha ultrajado ou vê seu pai, seu amigo, sua mulher, sua amante maltratados de um tirano, se livre de susto, ferindo de repente o opressor da sua honra e subtraindo-se a si ou aos seus do perigo ou descrédito de que se acha ou ameaçado ou oprimido? Não é muito ordinário que nos movimentos e ímpetus da cólera manchemos um punhal no sangue daquele que julgamos ter-nos ofendido e olhamos como inimigo? Pode em algum tempo deixar de parecer ridículo ver nos horácios de Mons. Corneille o vencedor dos curiácios para matar sua irmã, que, em vez de dar-lhe os parabéns do seu vencimento, o increpava de haver morto a seu futuro esposo, e evitar, porém, a efusão de sangue na presença do público, esperar que ela saia da cena e, indo em seu seguimento detrás do teatro, a cosa a punhaladas? Não era mais natural tomar vingança logo que foi provocada a sua indignação, ainda que fosse à vista do espectador mais efeminado, e não dar lugar a que, passados os primeiros impulsos da ira, entrassem a fazer o seu efeito a natureza, a razão e a humanidade? Não é ridículo que Corneille, para salvar o ensanguentar-se o teatro, dê ao seu herói o tempo da reflexão e do raciocínio e depois lhe faça cometer uma acção que parece um vil assassinato, feito de sangue frio? Muito melhor se portou Gresset na tragédia de *Eduardo III*. Nela se vê ir a toda a pressa o generoso Arondel ao cárcere em que se achava recluso seu amigo Vorcestre, em vésperas de sair para um patíbulo pelas cavilações de Volfax. Este, que estava atento à prática que tinham os dois amigos, vendo que Vorcestre dava um escrito a Arondel para pôr-se na presença del rei, aonde não só se justificava, mas ainda descobria a origem da traição em que o mesmo Volfax era capitalmente culpado ao mandar aos satélites que prendessem Arondel, para assim sepultar no silêncio um segredo, de cuja publicação devia ser consequência a sua ruína, Arondel, nesta conjuntura, antes que nele fizessem apreensão, apunhala e mata a Volfax. Este belíssimo rasgo está tão dentro da esfera da natureza, que a primeira vez que a referida tragédia se pôs no teatro em Paris comoveu de tal modo ao público que foi necessário parar algum tanto com a representação, para dar tempo que serenassem os aplausos e o rumor, que não com pequena glória do poeta se suscitou universalmente em todo o auditório.

Temos até aqui mostrado com raciocínios e exemplos que nunca houve lei que proibisse o ensanguentar o teatro, excepto nos casos atrozes e contrários à natureza; que muitas vezes o praticaram os antigos, que a razão não é oposta a este uso e que a verosimilhança o não exclui como impróprio. Concluiremos, finalmente, este ponto corroborando a nossa opinião com a autoridade de muitos e grandes mestres de quem ela não deixou de ser patrocinada.

Joaquim Camerario¹¹ nas suas reflexões sobre o *Ájax* de Sófocles, examinando se os factos narrados fazem mais impressão que representados ao vivo, faz este argumento: mais exprime a acção da espada de *Ájax*, quando se quer matar, do que o tempo em que a dita acção se executa. Neste lugar obrou o poeta com razão pouco usada, isto é, que *Ájax* se matasse à vista do povo, cuja novidade necessariamente havia comover com admiração os ânimos dos espectadores.

Bartolomeu Ricci¹² é de parecer que quanto mais o autor de uma tragédia mover os ouvintes à compaixão, quanto mais cruel e atroz fizer a sua fábula, tanto mais conseguirá o aplauso do povo e tanto mais justa será a atenção que lhe derem. Séneca, executando isto assim, o faz tão perfeitamente que obriga o ouvinte a que rompa em estranhos aplausos, apesar das lágrimas que chora.

Martinho Delrio¹³ diz que, contra o preceito de Horácio, Hércules mata os filhos à vista do auditório, porque tão grande furor quanto exagerou no acto antecedente devia crescer e adquirir maior força e não podia exprimir-se com aquela energia e veemência que convém pelo meio de uma simples narração. Tão grande atrocidade houve, pois, de ser vista em acção, e não bastava ser referida ao auditório, e, por esta razão, não pecou o autor contra o decoro.

Teodoro Marcilio¹⁴ diz mais, asseverando que Sófocles executara no proscénio a morte de *Ájax*, para melhor atemorizar o ânimo dos espectadores.

Paulo Beni¹⁵ afirma não haver dúvida alguma em que Aristóteles admite as mortes em público, mas que isto se há de entender daquelas mortes cuja execução não é muito bárbara e cruel no modo com que se efectua; que assim as mortes com veneno, espada e punhal se poderão oferecer à vista do auditório sem violar o decoro; que Horácio crimina somente que se façam visíveis certas mortes atroz pela sua barbaridade, e que, quando proíbe que a bárbara Medeia despedace os tenros filhos em presença do povo, não pretende estabelecer como lei que nunca se deva ensanguentar o teatro, mas sim que os casos atroz se devem apartar da vista do auditório e informar das suas circunstâncias por via de narração.

Teodoro Goulston¹⁶, Alexandre Paccio¹⁷, florentino, e, enfim, para não fazermos um catálogo fastidioso, quase todos os comentadores de Aristóteles antigos e uma grande parte dos modernos, sustentam que a opinião do filósofo não sofre a

¹¹ «Dicit magis gladium, quam tempus jugulationis. Est autem hoc loco à poeta non usitata ratione factum ut Ajax se coram populo trucidaret, qua novitas necesse est mirabiliter commoverit animos spectatorum».

¹² *De Imitatione*, l. I: «Quanto Tragædia scriptor magis misericordiam auditori commovebit, quanto rem crudeliorem, ac magis atrocem faciet, tanto ob hoc maiorem sibi plausum excitabit, tanto ejus gratiam inibit æquiorum. Ac Seneca cum id exequitur, usque eo partem illa integerrimè præstat, ut miras inter quæstus acclamationes auditori suo commoveat».

¹³ In *Seneca*, part. 3; fol. 79: «Contra Horatii præceptum, Hercules filios coram populo trucidat, quia tantus furor, quantum superius descripsit supremo actu, quem oportet multum assurgere, nuda commemoratione, pro dignitate exprimi nequivisset. Spectandum facinus, non narrandum auditoribus fuit: Decorum ergo servatum».

¹⁴ «Sophocles propalam exhibuit in proscænio Ajacis mortem, ut et magis attonitos spectatores faceret».

¹⁵ In Aristóteles, *Poética*, part. 63, pag. 77.

¹⁶ Aristotelis, *De Poetica*, versio latina: «Veluti, quæ in aperto, et manifeste fiunt, et mortes scilicet allatæ quibusdam, et cruciatus acerrimi, et vulnera imposita, et quæcumque id genus».

¹⁷ «Mortes in aperto factæ».

menor dúvida e que ele segue, positiva e absolutamente, que se podem representar à vista do espectador e visivelmente mortes, suplícios, feridas e outras atrocidades deste género.

Udeno Nisiely¹⁸ explica o lugar de Aristóteles no mesmo sentido, e para corroborar o parecer que se pode ensanguentar o teatro, opinião que ele positivamente segue, acarreta muitas autoridades a seu favor e vários exemplos extraídos das tragédias gregas e latinas, e conclui dizendo: «O exemplo das sobreditas tragédias que acabámos de examinar será bastante e assaz evidente para provar que os mais famosos e mais ilustres tragediógrafos não escrupulizaram de ensanguentar o teatro».

Pedro Corneille¹⁹ assevera que se a regra de não ensanguentar o teatro deve ser observada à risca, esta regra não existia no tempo de Aristóteles, que nos ensina que para mover e abalar veementemente o coração do homem é preciso expor visivelmente e a seus olhos desgraças grandes, mortes e feridas.

D. Ignacio de Luzán²⁰ pretende que Aristóteles chama perturbação ou paixão (pathos) àquela acção em que as mortes, feridas, tormentos e outras coisas deste género se executam em público e à vista de todo o auditório; Minturno,

¹⁸ *Proginasmi poetici*, tom. 3, Progin. 118. Traduz assim o lugar de Aristóteles: «In aperto fiunt mortes, et ejaculatus, et vulnerationes; et quæcumque hujuscemodi». E continua dizendo: «L' essemplio delle sopra esaminate Tragedie sara bastevole, e molto evidente a conoscere, e a vedere l' uso delle uccisioni sul palco essere stato seguito da sovrani, e incomparabili Tragediografi».

¹⁹ "Exame da Tragédia dos Horácios": «Si c'est une regle de ne point ensangler le Theatre, elle n' est pas du tems d' Aristote, qui nous apprend que pour emouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures, et des morts en spectacle». E no "Discurso sobre a Tragédia" diz assim: «La maxime de ne point ensangler la scene, ne doit s' entendre que des actions hors de la Justice ou de l' humanité: Medee egorgeant publiquement ses enfants, revolteroit la nature, et ne produiroit que de l' horreur; mais la mort d' un scélérat, en offrant avec terreur le chatement du crime, satisfait le spectateur».

²⁰ *Poética*, fol. 355: «Llama Aristóteles turbacion o pasión (Pathos) una acción, por la cual las muertes, heridas, tormentos, y otras cosas de este género se ejecutan en público a la vista de todo el auditorio... Minturno, Riccobono, Robortello, Magio, Victorio, y otros son de opinión contraria. Pero el texto de Aristóteles claro y el sentido que le quieren dar estos autores muy violento, y forzado. Además que la razón de admitir las muertes públicas y manifestas en el Teatro es evidente: porque al servirse de relaciones moverá muy tibiamente los ánimos, y por más que se esfuerze el Poeta, siempre será fría, y desabrada la Tragedia. Al contrario hará más efecto, y moverá más la vista de un caso atroz, que cuantas palabras puede el ingenio escoger, y aunar para pintarlo bien. El mismo Horacio, que los contrarios alegan en su favor, aprobó esta razón en aquellos versos:

Segnius irritant animos demissa per aures
quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
ipse sibi tradit spectator.

En los Trágicos antiguos, y modernos se hallan ejemplos por una y otra opinión, pues en algunas Tragedias las muertes se ejecutan en público, en otras un Mensagero, o uno de los Actores, hace relación del caso. Y aun me acuerdo aver leído, que los antiguos para la ejecución de tales muertes en público se servían de malhechores condenados a muerte por los Magistrados de Justicia, y con aquellos miserables ofrecían a los ojos del auditorio el horrible espectáculo de muertes y quejas verdaderas y de sangre humana realmente vertida. Pero ya la Moral de nuestra Religión, y la Cristiana mansedumbre, no puede sufrir tan cruel vista, y no es justo que donde todo es fingido sean las muertes verdaderas, bastando para el fin de la Tragedia que se imiten, y finjan estas muertes con la mayor naturalidad y verisimilitud que sea posible».

Riccoboni, Robortello, Maggio, Victorio e outros, continua o mesmo Luzán, são de opinião contrária. Porém, o texto de Aristóteles me parece muito claro e sumamente forçado e violento o sentido que lhe querem dar aqueles autores, tanto mais que a razão de admitir as mortes publica e manifestamente sobre o teatro é evidentíssima, porque a servir-se da narração para as expor, mover-se-ão muito tibiamente os ânimos, e, por mais que se esforceje o poeta, sempre será fria e lânguida a acção. Quanto maior efeito fará pelo contrário, quanto mais eficaz e fortemente moverá os nossos ânimos a vista de um caso atroz do que as palavras mais enérgicas e naturais, que poderá escolher o engenho mais perspicaz para pintá-lo ao vivo. O mesmo Horácio, que os contrários alegam a seu favor, confirma este argumento, confessando que o que vem pelos ouvidos comove mais frouxamente os ânimos que o que vem pelos olhos.

Nos trágicos antigos e modernos, prossegue ainda Luzán, se acham exemplos a favor de uma e outra opinião, pois em algumas tragédias se executam as mortes em público e em outras se narra o facto com todas as suas circunstâncias. Eu me lembro ter lido que os antigos para a execução de semelhantes mortes em público se serviam de malfeitores e criminosos, já condenados à morte pelos ministros de justiça, e com aqueles infelizes ofereciam aos olhos do auditório o horrível espectáculo de mortes verdadeiras, de gemidos agonizantes e de sangue humano realmente vertido. O moral, porém, da nossa religião e a mansidão cristã não pode tolerar tão horroroso espectáculo; e não é justo que aonde tudo é ficção sejam as mortes verdadeiras, bastando para o fim da tragédia que, com a maior naturalidade e verosimilhança que for possível, se imitem e se finjam também as mortes.

Quem há de crer que uma mesma palavra, cuja interpretação não tem nada de equívoca, seria causa de se dividirem os mestres da poética e de querer cada um com razões e autoridades corroborar a sua opinião? Quanto a nós, parece-nos que os autores que sustentam se não deve ensanguentar o teatro não têm fundamento sólido para apoiar a sua hipótese, que a palavra que causa a dúvida é escura somente para aqueles que a não querem entender ou lhe querem dar uma explicação análoga ao seu intento. Os autores que temos a nosso favor traduzem todos: *mortes in aperto*, os contrários, *mortes evidentes*, *exploratas*, *indubitatas*, isto é, mortes cujos sinais são tão evidentes que não permitem a menor dúvida. Esta explicação, quanto a nós, é sofisticada e não sabemos qual seja a razão com que se pretende estabelecer um preceito, que, não só é contrário à natureza, ao fim da tragédia e à prática dos antigos, mas ainda, acrescentaremos, contrário à opinião do mesmo Aristóteles. Horácio não se atreveu a estabelecer esta regra senão nos casos atozes; nas mortes cuja execução é demasiadamente bárbara; nas acções que, executadas fora do teatro, causariam recitadas maior impressão no ânimo dos espectadores. É certo que as cousas que se passam em acção comovem com mais veemência e fazem maior efeito: 1) porque nos fiamos mais dos nossos olhos que de narração alheia; 2) porque os olhos circunstanciam com mais individuação, e que a imaginação se satisfaz e se deixa deludir mais facilmente. Julgamos ter respondido com argumentos bastantemente sólidos e fortes aos censores que, por nimiamente escrupulosos, quiserem arguir-nos de haver faltado a alguma das regras do teatro; e assim prosseguiremos o discurso e

continuaremos a expender outras doutrinas não menos interessantes e de igual utilidade.

Introduzimos na nossa tragédia os coros e expenderemos aqui os motivos que para isso tivemos. Mediante os coros fica sendo a tragédia muito mais regular e adquire uma mais elegante variedade. Fazem-na mais regular por serem, como são, naturalmente consequência da boa escolha da acção representada e do lugar da cena, passando a assinar o fundamento da maior parte das regras teatrais. Dão-lhe outra mais elegante variedade pela relação que dizem à medula das coisas e a respeito da representação. Os antigos escolhiam sempre para lugar da cena o átrio de um templo, o vestíbulo de um palácio, uma praça pública ou quaisquer outros lugares igualmente patentes. É necessário, porém, adirem-se facilmente os circunstâncias a que se acham presentes à acção. E como poderão persuadir-se a isto, se ela acontecer em um gabinete ou em uma sala de conselho? Como pode um lugar como destinado aos mistérios da mais alta política, fechado e interdito por todas as partes ser devassado verosimilmente pelos olhos e assistência de tantos mil espectadores? Demais que para uma acção poder aparecer com propriedade no teatro deve ser esclarecida, passar outrossim entre as primeiras pessoas do Estado e ser de uma tal natureza que nela se dê um povo por interessado, do que se segue que deve chamar e atrair um prodigioso número de testemunhas, que nela têm e hajam de tomar parte. Destas testemunhas pois é que se forma o coro. Parece não ser natural que esta gente interessada na acção e que impacientemente espera o seu êxito assista sempre no teatro a pé queto, sem dizer coisa alguma. Pede, pois, a razão que sobre o que estão vendo acontecer e o que lhes fica que esperar, ou temer, falem uns e outros. Quando os principais actores, cessam de obrar, ou despejam o teatro, é que fica o coro tendo o lugar e liberdade de discorrer. Este o assunto do canto do coro, cuja necessidade é uma resulta da acertada escolha que se fez da acção teatral e do lugar da cena. Assim, como se não poderiam, com razão, introduzir os coros em uma sala de conselho, ou em um gabinete, assim mesmo se não podem suprimir em uma praça pública. Desta sorte, a acção, o lugar da cena e o Coro é um terno, que, ao modo do das Graças, se está dando reciprocamente as mãos para a conservação da sua verosimilhança recíproca, a qual deixa de ter existência logo que entre elas há separação.

Ligam os coros o fim de um acto com o princípio do subsequente, o que é de uma maior importância do que se imagina, vindo a contribuir esta liga admiravelmente para ser, sem interpolação, sustentada a unidade da acção. Deixámos expendido que os coros fazem o teatro mais regular e mais ornado de variedade; agora, passaremos a mostrar do modo que cooperam para maior pompa e esplendor do espectáculo.

Se, por um momento, se representa o efeito que havia de surtir no teatro este grande número de actores de diferentes sexos e idades, de que se compunham os coros, as suas danças, o seu canto, a pompa dos seus trajes? Não viria tudo isto a contribuir maravilhosamente para o mais lustre do espectáculo? O grande número de pessoas interessadas na acção realça também muito mais a sua importância, fazendo-a muito maior e muito mais brilhante. Estima-se muito interessar-se o povo em uma acção; estima-se fazerem-se narrações fiéis já dos seus receios, já dos seus favores. Muito diferentes são, porém, os impulsos que

nos seus ânimos sentem os ouvintes, quando vêem o mesmo povo representado pelos seus chefes e são testemunhas dos seus diversos movimentos, como no *Édipo* de Sófocles. Os coros qualificando e elevando, mediante os seus obséquios e os seus aplausos, a dignidade dos primeiros actores, ao mesmo tempo os fazem avultar muito mais aos olhos do público. Observe-se em Eurípidés na sua tragédia de *Ifigénia em Aulide*, com que magnificência anuncia o Coro a chegada de Clitemnestra e de Ifigénia: «As prosperidades mais distintas são destinadas somente para os grandes. Vede Ifigénia, a filha de Agaménom; vede a filha de Tíndaro, Clitemnestra, nossa rainha; ambos procedem de sangue claríssimo e a seu alto nascimento corresponde a sua próspera fortuna. São os deuses poderosos que enchem de bens os miseráveis mortais. Filhas de Cálcis, esperemos aqui para nos pormos na presença de uma tão ilustre rainha, quando ela acabar de falar com seu amado esposo. Façamos os possíveis esforços por lhe significarmos com toda a sinceridade nossos afectos e nossas venerações; recebamo-la em nossos braços e ajudemos a descer a princesa, sua filha menina e temerosa». Um Coro semelhante não é, de algum modo, uma corte numerosa e brilhante com que a chegar ao campo dos gregos se encontra Clitemnestra? Não dá o Coro uma ideia magnífica daquela princesa, do seu alto nascimento, da sua próspera fortuna? O objecto e o fim dos poemas dramáticos verdadeiramente que não é outro mais do que a instrução popular. Não deve o espectador acabar de ver um espectáculo sem levar alguma máxima importante, que nele haja feito maior impressão; e parece que para este fim foram em outros tempos instituídos os coros e foi uma das principais razões para ficarem sendo mantidos no teatro. Não se afoita o poeta a gravar a cena de um grande cúmulo de máximas, porque não se daria coisa mais oposta à verdade e à natureza do diálogo. Não há, porém, impedimento algum para deixar de espriar no coro a doutrina moral mais sublime; ela mesma era a que quase sempre constituía o coro das tragédias antigas:

... Proteja os bons somente
amizades, aplaque os irritados
e estimem os que a pecar concebem medo;
de parca mesa louve as iguarias
e a saudável justiça; cante a doce
segurança da paz; guarde os segredos
e rogue aos sumos deuses que a fortuna
torne a seguir os bons, dos maus se aparte.

Não se entenda carecer de dificuldade aquela delicadeza com que é preciso instruir o espectador de tudo o que lhe é mais importante e fazer com que os actores principais se expliquem na sua face cada um segundo os seus diversos fins. Os monólogos são quase sempre viciosos, pela pouca verosimilhança que há em nos fazermos a nós mesmos prolixos arrazoados. Não são menos ridículos os confidentes e abatem a majestade da tragédia com uma familiaridade absolutamente contrária e alheia de um poema, que se nutre incessantemente de ficções e aonde deve passar tudo com a maior sublimidade e magnificência. Os coros dos antigos, presentes sempre para receber todas as impressões que os

incidentes e discursos da cena deviam excitar e produzir, e destinados a atender e a fazer perguntas, ora louvam, ora detestam; dão conselhos, perguntam o que, se lhe fosse permitido falar, perguntaria o auditório e, em uma palavra, cumprem em tudo com o instituto de fiéis e zelosos amigos, mas, ao que nos parece, de um modo o mais digno da soberania do teatro. Não ignoramos que se nos oporá que muitas matérias, que, aliás, formam as cenas mais elegantes e mais patéticas, deviam dizer-se em segredo, o que não fica tendo lugar, desde que é público o lugar da cena e dizendo-se aquilo mesmo na presença de uma multidão de testemunhas. Respondemos que as tragédias dos antigos caíam sempre sobre acções grandes, expostas aos olhos de todo o mundo, não ficando jamais os coros na indiferença, antes tomando o partido de alguma das principais pessoas. Que inconveniente se dá logo em que aquelas pessoas, de quem é parcial o coro, se abram manifestamente à sua vista? Um poeta engenhoso jamais deixará de adaptar verosimelmente os coros com o argumento da sua tragédia.

O efeito mais considerável dos coros é o patético que deles procede, pois a tragédia extrai as máximas mais belas do moral, autoriza-se com as cerimónias mais augustas da religião dos antigos, ostenta tudo o que a poesia tem de mais enérgico e nobre para atrair e ganhar os ânimos e os corações; e acumula a tudo isto quanto mais pode servir para encanto dos sentidos, somente para conseguir o seu principal fim que é de inspirar o horror do vício e entreter e conservar os povos na observância das suas mais justas e necessárias obrigações. A perfeição consiste em se servir de tudo isto, e até mesmo das paixões, para imprimir veementissimamente nos ânimos o objecto a que se dirigem todos os desvelos do drama trágico e ainda do cómico; e a este fim concorrem notavelmente os coros. Demais, é necessário que, entre acto e acto, haja entremeios, para que a acção não fique interrompida. Isto, porém, deve ser de modo que, por nenhum princípio, venha a servir de esfriar o circunstante e que, pelo contrário, o inflame e fortifique nas paixões que a cena começou a excitar. Perguntamos agora: quem pode melhor conseguir este fim do que os coros? Pois, persuadimo-nos que ninguém duvidará que eles possam com o seu canto ministrar aos ânimos as ideias mais adequadas aos incidentes que vogam na cena e dar uma nova força aos afectos e paixões a que os discursos dos actores haviam dado princípio. Além de que os coros conduzem para fomentar e adiantar as paixões, oferecendo ao espectador, além dos principais actores, um tão grande número de desgraçados, ora flutuando entre o temor e a desesperação ora inteiramente perseguidos pela fortuna adversa. Os pintores reconheceram muito bem este segredo da arte. Quando fazem um quadro, com que querem produzir esta comoção nos ânimos, não representam única e simplesmente a acção, passam ainda a exprimir nos semblantes dos assistentes as diferentes paixões que desejam suscitar nos que chegarem a ver aquela pintura e muitas vezes chegam a mostrar interessadas na sua acção até as coisas menos sensíveis. Este exemplo deveriam seguir os poetas. Posta Ifigénia no teatro, há de se achar rodeada de pessoas penetradas da sua infelicidade.

Permita-se-nos ainda uma breve digressão a respeito dos coros, para nos justificarmos face a face com alguns amigos nossos, de quem veneramos a erudição e estimamos a amizade, sobre um ponto em que não concordamos, porque deste exame resultará, talvez, alguma instrucção para aqueles que se

quiserem aplicar ao estudo das verdadeiras regras do teatro. O Coro (esta a sua objecção) deve sempre ser fixo e estável, sem lhe ser permitido desde que toma posse do teatro deixá-lo, e acrescentam não achar-se entre os gregos que nos servem de modelo e em cuja prática fundou Aristóteles os elementos da tragédia exemplo em contrário. É-nos de uma indispensável necessidade a resposta a esta objecção, porque, se, como se diz, é defeito fazer sair o coro do teatro, se acha incurso nesta censura a nossa tragédia. Achamos, porém, a nosso favor as doutrinas e sentenças dos mesmos mestres com que se procura meter-nos temor na proposição expandida. Passemos a examiná-lo: primeiramente, não achámos este preceito em algum dos lugares da *Poética* de Aristóteles; secundamente, Horácio, tratando na sua poética das funções do coro, não impõe esta regra, nem dá a entender por modo algum que tomada pelo coro a posse do teatro ali deva persistir até o fim do Drama, não lhe sendo antes disso permitido retirar-se²¹; em terceiro lugar, a ser esta pretendida máxima preceito inviolável, os dois legisladores dos gregos e latinos, Aristóteles e Horácio, não se haveriam esquecido de fazer menção dela, tendo ambos tanto cuidado de especificar com tão escrupulosa miudeza os encargos do coro no teatro.

Passemos agora pelos olhos as tragédias gregas a ver se achamos a prática concorde ou discorde com o nosso parecer. Nas *Coéforas* de Ésquilo, quando entrando Egisto no acto IV, no aposento dos dois estrangeiros, que haviam trazido a falsa notícia da morte de Orestes, é atacado pelo mesmo Orestes, que é um dos referidos dois estrangeiros, aos gritos de Egisto (diz o padre Brumoi no seu *Teatro dos Gregos*) as donzelas de que se compunha o coro, já como aterradas e espavoridas, se apartam tanto ou quanto do lugar que até então haviam ocupado, ou já porque não parecessem, se persistissem a pé quedo, cúmplices daquele atentado. No *Filotetes* de Sófocles, quando Filotetes, no quarto acto, abraça o partido de seguir Neoptolemo e lhe diz: «O que de obrigações vos não devo! Dai-me os braços, basta, retirem-se (isto é falando ao Coro). Não quero ser incómodo antes de tempo; na viagem mal poderei deixar de ser muito importuno». «Estas palavras», diz o mesmo padre Brumoi, «ainda que equívocas, me dão alguns ares de poder persuadir-me que o Coro toma a dianteira para dali partir para a praia». «Tornar a voltar o Coro», continua o mesmo autor, «não só dá maior beleza e elegância à cena subsequente, mas inculca maior interesse. Quando Filotetes diz nesta cena que nada tem mais do que os rochedos a quem comunique as suas lástimas, parece supor a ausência do Coro e é natural de crer que Ulisses, inquieto da tardança de Neoptolemo, torna depois a mandar o Coro para apressar a partida e ver se tem ocorrido algum novo embaraço.

Como estes exemplos, porém, não são absolutamente convincentes, nos faz mister exhibir outros mais positivos, que não deixem o menor resquício de dúvida.

²¹ O único mestre de poética que conhecemos haver estabelecido em parte este preceito é António Minturno na sua *Poetica*, l. 3 e l. 4, dizendo: «De choro præcepta hæc sunt, ut cum primum ingressus ille est, nunquam totius abeat ex oculis eorum qui spectant». Mas que prova esta autoridade, se era permitido fazer sair parte do coro depois de se haver apossado do teatro? Que razão há fundamental para o não fazer sair todo da cena? De trinta mestres da poética, que temos lido de propósito por falarem difusamente a respeito do coro, Minturno é o único em que achámos estabelecida semelhante regra e, ainda, como se vê pelo lugar que copiamos, somente a estabelece em parte.

Abramos Eurípides no terceiro acto da sua *Ifigénia em Aulide* e acharemos a Clitemnestra só na cena sem assistência do Coro. Isto é tanto verdade que aparecendo Agaménom lhe diz: «Ah senhora, quanto oportunamente venho achar-vos fora de palácio e sem testemunhas». O Coro não torna a entrar no teatro, senão depois que vem acompanhando a Ifigénia, chamada por sua mãe.

No terceiro acto da *Ifigénia em Tauride*, quando esta princesa deixa o teatro para ir escrever uma carta a seu irmão, é seguida do Coro, depois que este carpe a Orestes e dá os emboras e parabéns a Pilades, porque, se não saísse, seria ridícula a sua assistência à cena subsequente sem a ouvir e sem reconhecer a Orestes e, enfim, sem antecipar o mútuo reconhecimento do irmão com a irmã, que não vem a aclarar-se senão depois de passado largo tempo. É logo muito natural que nos persuadamos a que o Coro se retira para que Pilades e Orestes, livre e reciprocamente, possam comunicar-se as suas últimas vontades antes da morte de um e da partida de outro. Se este raciocínio ainda não é bastante, vejamos Ifigénia no quarto acto do mesmo drama despedir o Coro que vinha em seu seguimento, não só debaixo do especioso pretexto de advertir aos ministros do sacrifício e dispor tudo o que fosse para ele necessário, mas para efectivamente poder entregar com mais liberdade a um dos gregos a carta que trazia na mão. Eis aqui as palavras de Ifigénia: «Amadas companheiras, retirai-vos para o templo, ide cuidar do aparato para o sacrifício e para os sacrificantes». A saída do Coro é, sem sombra de equivocação, e a sua entrada de novo no teatro disposta com um tal artifício que inteiramente precipita a luz do segredo, donde provém o reconhecerem-se irmãos aqueles dois actores.

No terceiro acto da *Alceste* de Eurípides, quando Admeto conduz o corpo da sua esposa à fogueira, é seguido do Coro que despeja o teatro de tal modo que o quarto acto começa pela narração feita por um oficial do palácio das extravagâncias de Hércules, hóspede do mesmo Admeto, nos excessos de um festim sem o Coro tornar a ter entrada no teatro mais que com Admeto, na quarta cena do mesmo acto, concluída a função dos funerais.

No *Ájax Furioso* de Sófocles, quando o enviado de Teucro no terceiro acto, desesperado de saber que apesar das ordens daquele príncipe, que dispunha até à sua volta a reclusão de seu irmão Ájax, de que dependia a conservação da sua vida, este desgraçado príncipe havia saído da sua tenda, chama Tecmessa, escrava e esposa de Ájax, e lhe revela o oráculo de Calcas. Esta notícia, enchendo de horror a Tecmessa expede parte dos salaminos, que formavam o Coro, em busca de Teucro e parte de Ájax. A mesma Tecmessa sai dali sem encaminhar-se a lugar algum determinado, de modo que fica o teatro despovoado, e nele entra por outra parte o desgraçado e furibundo Ájax, exemplo concludente de poder o coro largar o teatro depois de metido de posse dele. Ainda podemos reforçar a nossa opinião com outro exemplo: no segundo acto do *Reso* de Eurípides se retiram Reso e Hestor. As sentinelas que formam o Coro, vendo ser passado o termo da sua guarda, se dividem em dois semi-coros, um para ir tratar do seu descanso e outro para chamar a guarda que há de substituí-lo, de modo que o teatro vem a ficar só, para assim dar entrada a Ulisses e Diomedes. Fora um nunca acabar, se houvessemos de citar os muitos exemplos com que podíamos corroborar este ponto. Por escusarmos, porém, prolixidade nos contentamos com os que deixámos expendidos, quanto mais que ainda

quando não achássemos nesta prática mais do que um exemplo, sendo singular, era muito bastante para nos autorizar a fazê-lo. O certo é (e nisto concordamos com os eruditos assertores da opinião que acabámos de combater) que o coro jamais deve desocupar o teatro sem haver para isso causa muito urgente e nos persuadimos que seria suma esterilidade e grandíssima falta de engenho que de fazer entrar e sair o coro da cena só para livrar o poeta de embaraço. Parece-nos que não incorremos nesta censura, pois nas duas vezes que na nossa tragédia o Coro desocupa o teatro concorrem para isso os motivos mais instantes e mais fortes. Na primeira, ordena-lhe o tirano que acompanhe a Megara no palácio de Hércules, para que a persuada a condescender a seus intentos e lhe faça compreender que os seus repúdios serão causa de ele extinguir, sem piedade, toda a descendência de Alcides; e para que o mesmo Coro se interesse em resolver Megara a dar-lhe a mão de esposa, ele o ameaça de lhe fazer largar a vida no meio dos mais cruéis tormentos, se às suas instâncias se não determina a filha de Creonte. No quarto acto, irritado o tirano da constância com que Megara não cessava de implorar contra ele o favor do céu, e, por outra parte, amedrentado pela tempestade que Tebas naquela noite experimentou e pelas notícias que lhe chegaram de haver aparecido Hércules na cidade, de achar-se assim mesmo próximo a ela Teseu com as suas tropas e de haverem passado alguns tebanos para lá do Ismeno, onde Teseu se acampara, era aqui muito natural que despedisse da sua presença o Coro para mais livremente desafogar com o seu ministro e comunicar-lhe os desígnios que excogitara para a sua defesa. Demais que nós julgamos ser mais decente e verosímil esta inculpável saída do Coro do que, aliás, fazê-lo no mesmo tempo confidente das insídias e maquinações, que uns actores urdem para vingar-se e dos meios com que outros pretendem atalhar tão grande dano. Que verosimilhança tem o aparato para ou depor ou assassinar um príncipe, como na *Electra*, e não haver entre tantos cúmplices um vassalo fiel, que descubra a conjuração? Estes os fundamentos para defender a saída do coro do teatro depois de apossado dele. Se ainda assim, houver quem nos convença de erro, não duvidamos cantar a palinódia e ainda ter por glória a ingénua confissão das nossas faltas.

Dividimos a nossa tragédia em cinco actos, não já por entender com alguns que assim o têm por infalível, que isto é uma lei imutável, pois, ingenuamente, confessamos ser trabalhoso inquirir a razão e difícil descobri-la por que Horácio na sua poética deu o preceito:

Se algum drama deseja ser pedido
e a teatro tornar, não sejam menos
nem mais de cinco os actos.

Antes, porém, que passemos adiante, temos por muito arrazoado de explicar o que deve entender-se por acto e individuar o princípio por que neles se dividem os dramas.

A origem da palavra acto²² é latina, que neste idioma se diz *actus*, e quer dizer a mesma cousa que o *δραμα* dos gregos. Estas duas palavras vêm de dois verbos,

²² Veja-se a *Dissertação* do Abade de Vetry, inserta na Colecção da Academia das Belas Letras de Paris, tom. 7 e 8.

um grego *δράω* e outro latino *ago*, que ambos significam «obrar». Impôs-se este nome aos poemas teatrais para assim dar a entender que neles tudo passa em acção diferindo da Epopeia, aonde reina a narração. A palavra *δραμα* é genérica e própria de todos os poemas teatrais ou dialogéticos, mas a acepção que tem o termo latino *actus*, entre nós, não significa mais do que uma das partes do poema dramático. Podem definir-se os actos por partes de uma tragédia ou de uma comédia, separadas uma de outra por um intermédio, de que resulta a conclusão do mesmo acto, interrupção que produz um vácuo no drama, que os gregos enchiam com o canto do coro e os franceses com sinfonia.

A divisão da tragédia em cinco actos, dizem os assertores desta opinião, insiste em três fundamentos: na experiência, no exemplo que nos deixaram os trágicos antigos, e nos preceitos e observações dos críticos mais qualificados; o abade d' Aubignac mostra os princípios por que a experiência ditou semelhante divisão: 1) Por se haver reconhecido, diz ele, que o drama pede uma certa extensão; 2) Que devendo ser dividida em muitas partes, ou actos, se determinou a extensão da tragédia pela sua natureza e pela aplicação do auditório, acomodando-se à necessidade que tem o concurso de recrear-se e procurando poder ser compreendida da sua atenção, que muito se há de pretender captar, de modo que ao sair do espectáculo se dê por satisfeito; e como é certo que a alma constituída em uma certa agitação e empregada a seu beneplácito em uma representação, não se dá por satisfeita se não se sente saciada do gosto de ver e ouvir, é preciso que o mesmo divertimento tenha uma conveniente duração: por muito agradável que seja um espectáculo, se leva muito tempo, não deixa de ser enfadonho; uma tragédia peca neste defeito quando a imaginação não pode compreendê-la e a memória tem trabalho em agregar e reter as suas espécies; ao contrário, se reputa por muito breve se a todas as suas partes falta aquela extensão que é precisa para as distinguir e se esta simetria se não deixa perceber.

Quanto à natureza da tragédia é de notar que este poema é imitação de uma acção grave e patética, que precisa ser bem especificada, circunstanciada e patente a todas as luzes, muito mais naquelas partes que no teatro podem obrar mais efeito, dignidade e soberania muito própria do coturno, de que viria a carecer, se fosse demasiadamente breve. Deve senhorear e agitar os ânimos dos assistentes, produzindo, incessantemente, neles ora estas ora aquelas paixões, até finalmente o reduzir a um certo género de melancolia, no que consiste um dos mais belos ornatos da tragédia. Para conseguir este fim é necessário ir dispondo os mesmos ânimos, porque a princípio não pode o coração humano dentro de poucos momentos, em que os espíritos vacilam entre mil estranhas ideias, que é necessário ir extirpando para eles poderem estabelecer-se e adquirir a sua necessária consistência, ou conhecimento da acção representada, sentir as mesmas comoções que pelo progresso do drama adiante. É necessário, pois, desterrar dos corações a indiferença, dando-lhes frequentes assaltos, antes que eles, indo-se mais e mais aclarando, entrem a interessar-se. Verdade seja que muitas paixões à vista de certos objectos, per si, se excitam de um jacto: um insulto repentinamente irrita a nossa indignação; os gemidos e queixas de um desgraçado instantaneamente nos acham enternecidos e piedosos; o horror e o medo nos assaltam de improviso. É certo, porém, que estes efeitos mais natural e prontamente os produzem aqueles factos realmente acontecidos do que os

figurados, pelo que a cena não pode prometer-se em todas as ocasiões uma eficácia tão nervosa, e, ainda quando da sua diligência venha a surtir este bom efeito, é bem certo que para isso a arte depende de mais tempo do que a natureza e que a ficção obra mais lentamente do que a verdade. Ninguém ignora ser a poesia imitação da natureza, até nas suas mais admiráveis operações, que ela pode excitar, e muitas vezes excita, o horror e medo e outros afectos, sem dar tempo a cair e reflectir a alma na sua alucinação. Isto, porém, sucede quando o circunstante se acha já abalado e disposto insensivelmente, como por degraus, a estas moções interiores. A atenção do espectador necessita de algum tal ou qual descanso e é necessário avivá-la já pela variedade, já por qualquer outro conveniente meio. Quem poderá pretender obrigar um auditório inteiro a que, sem dar-lhe instante de sossego, assista com seriedade e paciência a toda a representação de uma tragédia, se, quando um acto é de mais prolixa extensão não o pode suportar? Demais, uma acção é sempre complicada com muitas circunstâncias que um poeta judiciosamente deve escolher, não sendo menos da sua obrigação omitir outras, já por necessidade, já por decoro. Muitas destas particularidades dizem respeito aos principais actores e não podem comoda e decentemente ocupar a cena, senão nos intervalos dos actos, porque se algum actor sempre assistisse no teatro, como poderiam entender os circunstantes que os outros actores, que saíram e que, não poucas vezes, precisam de um largo termo para darem expediente às suas funções, empregaram mais tempo que o que realmente passou durante os discursos ou acções do actor ou actores que estiveram sempre presentes? Estas acções ou discursos lhes dariam uma medida de tempo, coisa que se deve evitar para que a impaciência prevaleça até alucinar a própria imaginação, impedindo que o circunstante se perceba do defeito da verosimilhança e dele se dê por ofendido. Concluimos, pois, como máxima constante e regra certa do teatro, deverem distribuir-se em muitos actos as tragédias. Isto assentado, não fica em pé mais do que a questão do número dos actos em que elas devem ser divididas. Horácio, os mais poetas latinos e muitos legisladores da poética, como Ascónio sobre a 4. *In Verrem*; Júlio César Scaligero na sua *Poética*, l. I, c. 9; Lélío Bisciola, *Horae Subsecivae*, tom. 2, l. 6, cap. Xi; Pedro Nanni sobre a poética de Horácio, querem e decidem que estes actos sejam cinco, mas as razões que para isso apontam não podem reputar-se por absolutamente convincentes. Que a tragédia deva dividir-se em muitos actos é ponto indisputável, porque a sua direcção assim o pede indispensavelmente, ou para dar mais descanso à atenção do espectador ou para recreá-lo mais com variedade. Com todas estas obrigações, pode cumprir o trágico sem a precisa dependência de distribuir o seu drama em cinco actos. A infinita diferença que se dá nos argumentos que hão de tratar-se pedem outras proporcionadas diferenças no modo com que se delineiam e se executam. Podem ocorrer incidentes que ora precisem de mais ora de menos intermédios para melhor se dirigir o drama, que, por consequência, nestes termos pode distinguir-se em mais ou menos actos. Demais, uma tragédia não poderá fazer-se tão plausível e tão variada por três ou por cinco intermédios do que por quatro. Dizem os patrocinadores da opinião dos cinco actos que, independentemente de alguma outra razão, tem mostrado a experiência não poder agradar uma tragédia se precisamente não tiver esta divisão. Para isto ser bem demonstrado seria necessário alegar com uma tragédia

perfeita em todas as suas demais partes que tivesse sido desaprovada por não ser dividida em cinco actos. O exemplo dos gregos e latinos, a prática geral dos melhores poetas modernos, franceses e ingleses, ao intento não pode servir de prova. Seja muito verdade que em todas as tragédias que nos ficaram dos gregos se acha a acção de quando em quando interrompida no teatro e ocupados fora da cena os actores, ou guardando o silêncio dão lugar ao canto do Coro, do que resultam os intermédios ou verdadeiros actos. Contudo, porém, não fica bem provado que houvesse sempre quatro intermédios nem também cinco actos. Frustraneamente se folheariam as autorizadas tragédias gregas, e, se elas nas edições mais novas e mais correctas se acham divididas em cinco actos, aos editores e comentadores, e não aos originais, é que esta distribuição deve ser atribuída. Entre os antigos que nos citaram alguns lugares de comédias ou tragédias gregas, nenhum se acha que alegue o acto de donde os extraiu, como consta de Ateneu, que está citando a cada passo infinitos poetas cómicos, o que pode ser prova de que os gregos não atendiam a esta divisão da tragédia em um certo número de actos. Para esta prova contribui também a doutrina de Aristóteles, que, quanto a esta parte, nada deixa prefixo na sua *Poética*. A ele ter que dizer quanto a esta divisão não perderia essa ocasião, que tão naturalmente se lhe oferecia, quando tratou das partes de quantidade da tragédia, aonde definindo-as, não falou mais do que na sua distribuição e no lugar que ocupam. Não falamos aqui de Ésquilo por achar-se ainda muito informe no seu tempo a tragédia. Quanto a Sófocles e Eurípides, não encontramos neles mais do que uma apaixonada aderência ao verosímil, um grande empenho em surpreender e agradar ao seu auditório. Incessantemente, fazem estudo de o alucinar e o fazer esquecer, que tudo que lhe põem diante dos olhos é fingimento, empreendendo persuadir-lhe estar realmente acontecendo a acção a que assiste. Este todo o artifício dos referidos trágicos; nem pareça que eles hajam observado outra alguma regra no número e proporção dos seus actos, que, não poucas vezes, se constituem não mais do que uma cena e em outras assaz passa de longo. Para prova disto, veja-se em muitos dramas persistir os actores no teatro durante o intervalo de um a outro acto, ora cantar o coro em outras ocasiões que nos intermédios, ora se unirem com ele os representantes. Diremos mais, tomando a dicção *acto* na acepção já referida, os dramas gregos continham algumas vezes seis e outras sete actos. Quanto aos romanos, pelo que respeita à questão que por ora ventilamos, nada dizemos, pelas suas melhores tragédias não haverem passado aos nossos tempos e porque das de Séneca se pode inferir a pouca inteligência que tinha das regras do teatro. Julgamos que ninguém duvidará que seria muito melhor que, não podendo um poeta dar ao seu drama a extensão dos cinco actos, o incluísse ou abreviasse em três ou quatro do que dilatá-lo prolongando-o impertinentemente até cinco, embaraçando-se com incidentes e episódios importunos e heterogéneos, porque a regra essencial consiste em obviar todos os defeitos e não em dividir religiosamente uma tragédia em cinco actos. Acrescentamos mais que se não pode assentar quem foi o introdutor desta lei, pois se não descobre, como já dissemos, fundamento sólido para os actos serem nem mais nem menos que cinco, como diz Élio Donato, ou quem quer que é, no comentário de Terêncio e no discurso da tragédia e comédia. Para evitar, porém, a censura de algum crítico nimiamente escrupuloso sobre dizermos que a tragédia

se poderia dividir em três ou quatro actos²³, se couber neles a justa grandeza da acção, observaremos que muitos autores de boa nota sustentam esta mesma opinião. Lambino advertiu em Cícero e em outros autores de distinta fama que o terceiro acto era o perfeito e que não faziam caso do quarto e quinto. Mazzoni, Gonçalves de Salas e o padre Donato, inclinando-se à opinião dos actos serem três, copiam todos uma autoridade²⁴ do mesmo Cícero, tirada da última Epístola do livro I a seu irmão Quinto. Porém, do mesmo autor lemos outro lugar em que falando de Verres faz menção do quarto acto²⁵, do que vimos a colher que Cícero não tem por perfeito o terceiro ou quarto acto, senão aquele que mais se chega ao fim da fábula. Os espanhóis e italianos formam os seus dramas de três actos, os franceses e ingleses de cinco, do que inferimos que cada um pode seguir o que melhor convier à sua fábula, porque não há regra fundada em razão que obrigue o poeta a usar de um número certo de actos e muito menos de cenas, como frivolamente querem alguns autores, pretendendo que em cada um dos actos as cenas não excedam de dez. Esta regra é muito pouco importante, pois basta que o poeta regule a grandeza dos actos e o número das cenas, de modo que o material da fábula não fique monstruoso; o que importa é que raras vezes esteja o teatro com um só actor e nunca sem algum, antes hão de uns seguir-se sucessivamente a outros até o fim de cada acto, em que o coro deve entrar a cantar. Observada esta regra, consegue-se o fim de ir sempre continuando igual e sem alguma interrupção o fio da fábula e de ter o auditório sempre atento e suspenso, pois não se lhe dá lugar para se distrair em outros pensamentos e perder de vista o assunto da representação, o que sucederia sendo as cenas soltas, porque, então, sempre por algum breve tempo, fica só o tablado.

Como todo o nosso empenho nesta tragédia, que oferecemos ao público, foi pintar as paixões com as cores mais vivas e naturais quanto coube nas limitadas forças do nosso engenho, escolhemos o verso solto como o mais proporcionado para este fim.

Julgamos que não há quem ignore que o consoante, jogo pueril, inventado sem a aprovação do bom gosto, é um fruto que resultou da inundaçãõ dos bárbaros, que invadindo e assolando o império romano foram ao mesmo tempo o flagelo das artes e das ciências; e é certo que ao mesmo passo que os bárbaros mais penetravam na Europa foi o consoante ganhando mais terreno e fazendo progressos proporcionados à introdução do gosto gótico nas artes e ciências. Julgando, pois, aqueles bárbaros, faltos de uma língua digna da poesia e destituídos de artifício, que a pudesse sustentar com aquele esplendor com que os

²³ Júlio César della Scalla, que na sua *Poética* tratou difusamente dos preceitos e funções do coro, confirma o nosso parecer, e no liv. 3, cap. 97, fala nestes termos: «Chori quoque rationem ac modum si animadvertas, facile deprehendes, non in quinque, ut nunc, actus divisas fuisse fabulas, siquidem verum est quod aiunt, inter actus, choros insertos pro tibicine. Sanè in Æschili Prometheo chorus bis, terve inseri videtur; nisi Jo, et Oceanum pro Choro quoque accipias. Quam ob rem quinquies ibi chorus adduceretur, sicut in Agamemnone ejusdem; et in Hecuba Euripidis, et in Sophoclis Philoctete, Electra, Oedipo in Colono, et in Senecæ Oedipo, Sophocles in Trachiniis sex posuit choros. In Ajace quatuor tantum justis sunt. Euripides vero in Hippolito coronato, choros octo videtur adduxisse. Totidem in Alceste, in Iphigenia, in Tauridis, sex manifesto in Troadibus haud facile distingues».

²⁴ «Ut hic tertius annus, tamquam tertius actus perfectissimus, atque ornatissimus videatur».

²⁵ «Qualis iste in quarto actu improbitatis futurus esset».

gregos e romanos fizeram eternas as suas musas, que a dificuldade da rima era capaz de suprir as antigas e essenciais belezas da poesia, a introduziram. Mas quão grosseiramente se enganaram, pois consistem as qualidades do poeta em um divino entusiasmo, um talento harmónico, um natural e um génio feliz, e a essência da verdadeira poesia na vivacidade das imagens, na energia das expressões, na nobreza das figuras, na força dos pensamentos, no colorido das paixões. Prove-nos, agora, algum sectário da rima que dela tudo isto está dependente. Como pode ser natural, ou verosímil, que para melhor exprimir os impulsos do furor, da vingança, do ódio, do amor e de outras mais paixões, mendiguemos o socorro da duplex monotonia, que resulta dos mesmos consoantes? Confessemos, pois, ser a rima uma fútil imitação do som, um ornato gótico, uma espécie de brinquedo produzido pela repetição da última ou últimas sílabas; um como eco que não tem forças para mais que para agradar-nos por um rapidíssimo instante, pelo que apenas agrada quando logo torna a desgostar. Confessemos ser condenado o consoante pelo juízo mais sã e que dele se não depende para distinguirmos a prosa do verso; que nos versos rimados estamos achando, a cada passo, por causa da rima, as coisas mais ridículas e desatinadas, os rípios mais heterogéneos e fora de propósito com que se pretende encher a quantidade dos pés, termos insólitos e deslocados, invenções insofribíveis, escuridades imensas e todas as outras monstruosidades inseparáveis da intrusão do consoante. Se dele provém alguma graça, algum deleite, isto é só nos poemas breves e de poucos momentos, como no madrigal, no epigrama e na canção, porque nos dilatados, como, por exemplo, na epopeia, na tragédia, na comédia vem a fazer-se intolerável e fastidioso.

Desde o século precedente está clamando o bom gosto pela abolição do consoante, como diametralmente oposto ao adiantamento dos seus progressos, e que, como sempre foi, promete sempre ser a Scylla e Carybdis da versificação. Desde que o Trissino introduziu o verso solto nas itálias e que os ingleses o adoptaram, não tem cessado de gritar o bom gosto que o consoante dá leis ao estilo, que obriga os poetas a deter a torrente do seu entusiasmo, que refreia a vivacidade mais generosa e levantada nos pensamentos, que fácil e frequentemente faz dar costas ao assunto principal, para usurpar tiranicamente as atenções, empregando-as no invento de uma palavra, ou mais propriamente de um som que se corresponda com outro, que, obediente aos impulsos do génio, per si mesmo primeiramente se havia apresentado; que, em uma palavra, é necessário fazer sempre dois versos por um, sendo sempre quase impossível que um bom verso deixe de acompanhar-se com um mau; que esta violenta lei não pode deixar de fazer mais sensível o trabalho da arte, a qual para chegar à perfeição deve disfarçar-se ao natural com um tão destro artifício que possa ser apreendida pela mesma natureza.

É certo que o poeta, libertado da opressão da rima, teria mais tempo, liberdade e facilidade para aperfeiçoar as suas expressões, corrigir e melhorar os seus planos. Não se acharia no cruel aperto para mudar um verso defeituoso de mudar tudo o que tem de mais elegante e precioso no seu poema, substituindo-o com coisas humildes e vulgares. Todos os afectos humanos conseguiriam ser exprimidos mais simples, mais própria e mais nobremente. As paixões teriam uma pintura mais genuína e mais brilhante e os pensamentos mais energia e clareza. As

graças mais risonhas e engraçadas guiariam o pincel, para que não houvesse afecto e pensamento que não fosse colorado com aquela propriedade e elegância que arrebatam os sentidos e as potências da alma. Se apesar de um tão penoso grilhão, Camões atroou o mundo literário com um poema, que jamais deixará de ser a admiração de todos os séculos, quanto mais perfeitas e elegantes seriam as suas pinturas, quanto mais claramente expressados os seus pensamentos, quanto mais vivo e natural o seu colorido, se, sacudindo o pesadíssimo jugo da rima, se houvesse entregue todo à força do seu estro e ao entusiasmo do seu engenho! Camões tinha em si a alma de Homero e de Virgílio; se declinou, às vezes, da igualdade e pureza do estilo destes dois mestres da epopeia, isto procedeu, sem dúvida, da diversa perfeição de instrumento de que usaram todos três. Querendo invectivar os poetas modernos, que têm dado na mania de fazer versos latinos, fez Depreaux um diálogo com assaz galantaria. Introduz ele entre outras facécias um poeta com Ravisio Textor, ambos empenhados em procurar para acabar este verso: *Latona proles Divina jovisque*.

Um adjectivo, que seja um pé baquio e diga respeito a Júpiter. O poeta dá-se a tratos para achá-lo e Ravisio, buscando-lhe nos seus epítetos lhe ministra primeiro *magni* e logo *omnipotentis*, mas nenhum destes acomoda ao poeta. Ultimamente lhe aponta o empreiteiro dos epítetos *bicornis*, que lhe enchia o verso ao justo, e este é o que abraça o autor do verso dando palmadas e não se saciando de dizer: *Latona proles Divina jovisque bicorni*.

Apolo, porém, testemunha de um tão grande e tão bem aproveitado trabalho e juiz do desempenho, argui e condena um epíteto tão enorme que expressava o pai dos deuses com dois cornos. Mas o poeta, satisfeito e vanglorioso do seu descobrimento não cede; insta Apolo, não se deixa convencer o poeta e lhe responde haver usado daquele adjectivo somente para acabar o verso e que melhor escolha não podia haver. Quantas vezes sucede o mesmo com o consoante? O poeta deve achá-lo por muito e muito que lhe custe e por mais que haja de sacrificar-lhe algumas belezas mais essenciais para o seu argumento. Apareça o consoante, diz o poeta, que ele só por si ressarcirá e substituirá esses ornamentos e não somente ele é bem como as posturas nos rostos das mulheres, que encobrem muitos defeitos, mas ainda será um escudo impenetrável que o defenda dos golpes da censura. Confessem-no todos aqueles que praticam o estudo poético quantas vezes não puderam pintar uma imagem com aquelas cores, que pede a liberdade poética, porque a rima prendeu os pensamentos e o discurso em um certo espaço limitado; quantas vezes se acharam precisados a sacrificar à violência da rima os termos mais próprios, naturais e talvez os únicos para expressarem a força do seu pensamento, porque não tinham a consonância necessária. Os poetas mais fáceis em rimar não usam a cada passo de certos rodeios de expressões e de vozes sem significação a fim de armarem ao consoante.

Nenhum destes inconvenientes têm os versos soltos, tendo, ao contrário, todas as qualidades de que para ser perfeito depende um poema. Não negamos que a dura lei do consoante haja sido produtora de belezas admiráveis, mas de ordinário é também não somente casual ocasião, mas precisa causa, de absurdos infinitos. Os poemas de maior extensão o podem assim testemunhar. Nos versos, independente da rima, não é o seu maior custo buscar termos próprios ao assunto

que se trata, senão enriquecê-los de expressões, figuras, imagens, harmonia, fogo poético e de todas as outras belas condições inseparáveis da sólida e mais venusta poesia, e como isto deve ser nos versos soltos com maior rigor e exacção do que nos rimados, daqui se infere bem entre uns e outros quais devam ser os preferidos. É logo menos verdade que os versos em que se pedem observadas religiosissimamente estas regras hajam de fazer-se com mais facilidade que os rimados. Não citamos para corroborar a nossa opinião a autoridade de Salvini em um dos seus *Discursos Académicos*, de Maffei no seu *Teatro Italiano*, de Pope no seu *Ensaio sobre a crítica*, do tradutor do canto primeiro da *Ilíada* em italiano, de Honorato de Urfé na sua pastoral intitulada *Sylvanira*, de Mons. de Longue na sua tradução livre do *Argenis* de Barclay e nos seus *Raciócínios Arriscados sobre a Poesia Francesa*, do abade Trublet no *Diário dos Sábios no Mês de Fevereiro de 1737*, de Mons. Prévost d'Exiles no seu *Pró e contra*; Alexandre Piccolomini, Gibaldi, Anibal Caro e quase todos os dramáticos modernos de Itália têm por inverosímeis os consoantes. O certo é que o verso solto, como não tem a quem se torne para causar deleite, senão à beleza verdadeira, faz quanto pode para ser intrínseco o seu valor; não se lhe sofre nem uma leve mancha e uma só palavra que não signifique, introduzida para encher o verso. No verso rimado, pelo contrário, costuma-se disfarçar muito em razão da dificuldade do consoante.

Mas o verso destituído da rima, dizem os seus apaixonados, não se distingue da prosa. Errado conceito! Proposição falsa! Clarissimamente se deixa perceber nos versos uma harmonia propriamente sua sem a menor dependência do consoante, isto é, a sua medida e a sua cadência. Um verso só de per si é harmonioso, e para ser por tal reconhecido não é necessário ouvir-se outro de que, segundo as leis do consoante, pelo seu eco é correspondido. Logo tanta parte tem o consoante na beleza real do metro, como a tem em o sentido de um pensamento proferido em voz alta, junto a um rochedo, ou concavidade, o eco que repete os seus últimos acentos. Por outra parte, é infalível distinguir pronta e facilmente ao ouvido um verso, que a prosa, casualmente, deixou escapar. Quem deixará, por exemplo, de conhecer este com que Jacinto Freire de Andrada conclui a *Vida de D. João de Castro*: «Acabando valido morreu pobre?».

A cadência poética se deixa discernir singularmente entre todos os estilos e dar-se-á sempre uma infinita diferença entre a prosa e o verso solto. Jamais aquela poderá competi-lo na nobreza, na harmonia e na força das expressões, nas figuras, nas imagens, no fogo e vivacidade e, enfim, em todos os mais predicados competentes à poesia.

A harmonia (diz Mons. d' Olivet) é uma espécie de modulação, que não só resulta do valor silábico, mas ainda da qualidade e colocação das palavras.

A boa cadência do número oratório, como do género poético, não é outra coisa mais do que um tecido de sílabas, urdidas com uma judiciosa escolha e dispostas com uma tal ordem que os órgãos, tanto do que fala como do que ouve, fiquem recíproca e suavemente lisonjeados de uma espécie de modulação, que nada consente na frase de duro ou de frouxo, nada lhe permite de demasiadamente curto ou dilatado. Tudo isto belissimamente se executa independente do consoante, que não é mais, como tantas vezes o temos repetido, do que repetição de um único e curtíssimo som, com quem toda a precedente harmonia não tem o

menor parentesco, porque o verso em si mesmo tem toda a harmonia precisa para a sua perfeição. Se quer supor-se que a mistura das longas e breves constituía nos versos gregos e latinos uma harmonia particular, que atenta ela os escusava do consoante, esta mesma complicação, que denominaremos valor silábico, de cuja vária disposição resultava uma plausível modulação, ou cadência, se acha igualmente na nossa língua. Finalmente, a sólida poesia lá tem um ar propriamente seu, uma força de estilo, uma vivacidade de expressões, uma nobreza, uma elegância e tantos outros semelhantes e admiráveis atributos, que encantam e se distinguem ainda quando ela toma argumentos estéreis e difíceis de ser tratados em verso. Estes os fundamentos por que escolhemos o verso solto. Se a todos não parecerem sólidos, será porque alucinados pela paixão, ou pelo costume, buscam só na poesia o deleite dos ouvidos, se de um som material pode resultar, ou não, a satisfação do entendimento.

Aristóteles quer que para ser bem feita a tragédia agrade sem o socorro dos comediantes e sem o aparato da representação, e que, assim como se não deve para que se deleite gravar a atenção do espectador, assim também se devem aplainar todas as dificuldades ao leitor, para que se não desgoste e perceba sem trabalho a ideia do autor e até as menores circunstâncias do drama. Seríamos, pois, de parecer, como assim o executámos, que o poeta cuidasse muito em sinalar à margem aquelas acções que, por miúdas, não merecem ser explicadas nos versos e diminuiriam a sua beleza e majestade. Facilmente, no teatro supre o comediante estas miudezas, mas o leitor ver-se-ia obrigado a adivinhar e muitas vezes adivinharia mal, se o poeta o não instruisse, por este meio, de certas particularidades extrínsecas, na verdade, mas, contudo, necessárias, ou para maior força ou para maior delicadeza do conceito. Confessamos ingenuamente não ser esta a prática dos antigos, mas é preciso confessar também que, pelo não terem assim praticado, se encontram a cada passo nos seus poemas mil escuridades, que só os mestres da arte podem desenvolver, e ainda não sabemos se o conseguiram tão felizmente como querem persuadi-lo. Se nos sujeitássemos ao método dos antigos, não teríamos dividido o nosso drama em actos e cenas, porque este não era o seu costume. O certo é, porém, que desta falta de divisão não sabemos com individuação quantos actos têm os seus dramas, nem se no fim de um acto os actores, que se achavam no teatro, saem da cena para dar lugar ao canto do coro ou se ficam nela imóveis e sem acção, enquanto ele canta, porque nem eles, nem os seus intérpretes tiveram o cuidado de participá-lo aos vindouros em uma nota marginal. Nós, os modernos, temos ainda outra razão mais forte e essencial para não desprezarmos este pequeno socorro, pois como a impressão entrega os nossos dramas nas mãos de todos aqueles que os querem representar e como não podemos advertir-lhes certas particularidades que devem observar, se os não ajudássemos com aquelas notas, quantas vezes nos interpretariam em sentido contrário, em que embaraço se não achariam no quinto acto dos dramas que têm o êxito feliz e em que juntamos (o que não faziam os antigos) todos os actores no teatro, sem saber a quem dirigir o discurso, dizendo a um o que se dedica a outro, principalmente quando o mesmo actor fala a três ou quatro pessoas, logo uma depois da outra. Querendo isentar-se destes avisos marginais, seria preciso usar dos aparte para exprimir estas miudezas em verso, o que, sem dúvida, é mil vezes mais intolerável que o método que apontamos e seguimos e

que nos dá o único e verdadeiro meio para que, conforme o preceito de Aristóteles, façamos que um drama conserve a mesma perfeição tanto na leitura, como na representação, facilitando à imaginação do leitor, tudo quanto no teatro se representou à vista do espectador.

Como somente escrevemos a benefício do público e julgamos que se poderá colher alguma utilidade das reflexões que temos feito sobre o melhor acerto da representação, arte pouco menos que inteiramente desconhecida no nosso teatro, esta a razão por que as juntamos às observações que neste discurso oferecemos a respeito da tragédia.

As companhias dos comediantes são pouco numerosas e assim se acham os mesmos actores na precisão de representar promiscuamente a comédia ou tragédia, ao mesmo tempo que passa quase por axioma ser impossível dar-se um representante que faça distintamente o papel de trágico e de cómico. Os nossos representantes, como acabámos de dizer, pelo seu pequeno número, tão depressa passam do coturno para o soco, e contraíram, por este modo, um gosto misto de representação, que os impossibilita para poderem sair-se bem de um e outro ministério. Demais, não conhecemos no nosso teatro senão dois actores mais suportáveis, um para representar de Soberano, outro de Pai, todo o resto da companhia é insofrível. Um que chora incessantemente tem uma voz aspérrima e articulada sempre em um mesmo tom, sem conhecer as diversas modulações, que, por exemplo, devem fazer transição de uma situação enternecida para outra furiosa, de uma de desprezo para outra de temor. Falta-lhe a decência, faltam-lhe os gestos, em uma palavra, quase inteiramente lhe falta o conhecimento do teatro. Bater com os pés é a expressão da sua cólera, correr como um louco é o indício da sua desesperação. Os seus braços não parecem pertencer àquele corpo, tão pouca correlação se acha entre o seu movimento com os discursos que acaba de proferir a sua língua. Outro actor agrava o desar da sua pequena estatura com uma voz rouca e desengraçada, com um gesto afectado, com umas impaciências fora de tempo, com um ar comum, com pouca ou nenhuma inteligência do que está representando, com uma pronúncia adulterada e defeituosa; rasga os seus vestidos para mostrar-se apaixonado e é tão excessivo na sua declamação que degenera em extravagâncias. Se estes são os mais toleráveis, bem se vê que os mais não merecem fazer-se menção deles.

Um actor deve representar, igualmente aos ouvidos do que aos olhos, todas as paixões próprias de alterar, já na boa, já na adversa fortuna, os ânimos humanos. Para bem as representar, não só é necessário ter uma ideia delas, mas a aptidão de vesti-las das cores que mais propriamente as distinguem. Estas cores, ou sinais, são de dois modos que dizem respeito aos dois primeiros sentidos. Com os gestos e certos movimentos no aspecto se fala aos olhos e aos ouvidos com as diversas toadas e inflexões de voz, que não consistem somente em levantá-la ou deprimi-la, mas, principalmente, em umas certas modulações expressivas e afectuosas que dêem aos sentidos de quem ouve a ideia do que passa no ânimo de quem fala.

Não passam de seis as paixões que os olhos possam exprimir com força e veemência e que, figuradas no semblante, sejam capazes de fazer-nos passar pelos diferentes graus de aflição, de prazer ou de pasmo que podem, fortemente, abalar o coração. Tais efeitos produzem a alegria, a tristeza, o temor, o desprezo, a cólera e a admiração. Não é pequeno o número de outras paixões auxiliares

que, ainda que não podem expressar-se no seu próprio carácter, não deixam de poder representar-se muito bem, incorporadas com duas ou três das suas capitais. Por tais podem reputar-se o ciúme, a vingança, o amor e a compaixão. Para exprimirmos o ciúme é necessário dar-se uma combinação de temor, desprezo e cólera; a vingança depende das duas derradeiras; o amor só pode manifestar-se pelos efeitos da alegria acompanhada de admiração com seus tais quais visos de temor; a compaixão finalmente se indica complicando-se temor e tristeza. O único segredo para bem expressar uma paixão no semblante é concebê-la bem, mediante uma forte e viva imaginação. Quem se deixar penetrar e possuir da força de uma ideia de tristeza, em poucos tempos, sentirá apoderar-se de seus olhos uma espécie de quebranto, que é próprio de melancolia; os olhos perderão insensivelmente a natural viveza e todos os órgãos do corpo abatidos por uma repentina sonolência, que parece simpatia, ficarão quase desanimados como se padecessem um verdadeiro desmaio. Se nesta disposição, que puramente pode reputar-se como passiva, fizer algum esforço para falar com impaciência, achará que nisso intenta um impossível. Busque muito embora as expressões mais fogosas e mais arrebatadas, jamais poderá concordar com elas o tom da sua voz lânguido e flébil, porque se tem comunicado a alteração dos seus músculos aos órgãos da sua voz. Antes que esta haja de proporcionar-se às suas expressões, é necessário que ela deixe preocupar-se das ideias da raiva e da indignação, que, reforçando as suas desanimadas fibras e influindo-lhe cólera e furor, imediatamente lhe farão cintilar nos olhos os sinais destas paixões. Nestes termos, não só corresponderá a sua voz ao seu aspecto, mas todos os seus movimentos farão uma viva pintura da sua paixão. De lânguido e mole que estava, passará a ser um fogo impetuoso, excitando nos ânimos dos espectadores efeitos nada vulgares.

Para que um comediante chegue a distinguir-se e possa sobressair a todos, seria necessário que estudasse em acostumar a sua imaginação a receber igualmente em si toda a sorte de imagens e familiarizar-se nas expressões das diversas paixões que dominam a nossa natureza; que, quando recita, a impressão de tristeza com que a força da própria imaginação lhe comove e abala o coração, comunicando-se aos olhos, ao semblante e às vozes se mostrasse melancólico e triste; que aonde o poeta supusesse alguma esperança, os seus olhos se alegrassem de repente e que no tom da sua voz e na mudança das suas acções se principiasse a descobrir uma nova força e um novo alento; que em outros lugares se demorasse alguns momentos e revestindo-se de um ar pensativo para facilitar estas passagens de umas para outras paixões, disponha o ânimo dos seus ouvintes, igualmente que o seu, para todas as revoluções, que é capaz de experimentar o coração humano, porque sentindo-as sucessivamente, infalivelmente as fará sentir ao auditório.

Não só devem os representantes cuidar em que o tom da voz e o ar do semblante expressem com energia o afecto de que se supõem possuídos, mas ainda que o gesto lhes seja de tal sorte correspondente que se leia em cada um respectivamente o efeito, que naturalmente deve causar-lhe o estado actual da cena e as circunstâncias do lance em que se acham, observando, porém, o conservar sem discrepância o carácter que se lhe atribui. O valoroso deve ouvir e receber os golpes da desgraça com tranquilidade, o tímido com ar turbado, o

intrépido com impaciência, e da mesma sorte os mais, conforme o interesse que tiverem e à proporção do affecto que os dominar; o contrário seria impróprio e destruiria a verosimilhança e a ilusão teatral.

Logo que o actor appareceu na cena, já não tem liberdade própria, porque tudo há de ser dependente das suas palavras e do interesse de que se acha occupado. Há de entrar no tablado com passo seguro, igual e moderado; porém, sem affectação. Se a acção que vem contar pede que entre apressado, há de fazê-lo sem descompor-se e conservando quanto for possível o ar majestoso que pede a tragédia. Enquanto estiver na cena, esteja direito sem affectação e sem que pareça hirto. Observe que a sua postura, quando se mover ou ficar parado, seja agradável e airosa; que os seus gestos não sejam descompostos, demasiados, violentos ou simétricos; que para exprimir as paixões, deve conhecer o gesto particular que as distingue e caracteriza; que um homem sufocado de ira acciona diferentemente que o que experimenta em si os efeitos de uma paixão branda e suave; que se deve atender no modo de accionar quem fala e a quem se fala: se é dama, se é superior, se igual, se inferior. No mover dos braços não os dobre, não os estenda, não os levante demasiado. Estendê-los ambos igualmente, ou levantá-los à mesma altura, é não só desagradável, mas ainda ridículo. Mover um depois do outro como a compasso é não conhecer a natureza. Figurar materialmente com as mãos e com o corpo quanto articula a língua seria de pantomino.

As palavras são o retrato das ideias e as acções ajudam à propriedade do retrato, e assim devem estas concordar com aquelas, ou, para nos explicarmos melhor, a ideia, a palavra e o gesto devem conservar uma união perfeita e não discrepar entre si. O poeta, diz o Pinciano²⁶, com o conceito declara as coisas e com as palavras explica o conceito; o actor com o movimento e a acção deve declarar e manifestar a palavra do poeta e dar-lhe força. Há também um certo movimento de cabeça que explica muito. O melancólico, o pensativo, o aflito, o envergonhado a inclinam; o insolente, o altivo, o irado, o inocentemente acusado a trazem direita. Enfim, não há membro no corpo que se não sinta dos affectos da alma. Observe-se, ainda, que nos casos atrozos a voz deve ser impetuosa, nos tristes lastimosa, nos medianos temperada, nos grandes majestosa e nos de temor perturbada e sumida; nos de ternura suave é affectuosa, nos de respeito submissa, nos de piedade branda, nos de cólera interrompida e nos comuns regular. Para se não equivocar na escolha de um e outro tom de voz, a prática pode só dar a instrução precisa, applicando-se o actor, quando recita, a observar até donde chega a sua voz sem frouxidão ou aspereza, sem parecer trémula ou confusa, porque assim saberá até que grau se estende o metal da sua voz e a força da sua respiração; que modulações deve observar para evitar estes defeitos e conseguir aquella flexibilidade de garganta, que vence, ou modera, semelhantes imperfeições da natureza, que facilita a boa e distinta pronúncia e lhe faz adquirir aquele grau de força ou brandura, de complexidade ou contracção, de aspereza ou suavidade, mais próprios das palavras ou affecto que pretende representar, pois é certo que a naturalidade e a exacção da pronúncia, já quando se levanta a voz, já quando se modera, já quando se comprime, não só facilita o exprimir oportunamente e sem confusão qualquer affecto, mas serve, principalmente e com

²⁶ Epístola 13 da sua *Filosofia antiga*.

especialidade, para na ocorrência de muitos e distintos affectos entre si, se ache logo a expressão mais expedita e proporcionada para não desfigurar e escurecer a verdadeira pintura da natureza que se requer em semelhantes lances.

Muito mais nos pudéramos alargar nesta matéria; como, porém, demais de ser este ponto alheio do nosso argumento principal, as nossas reflexões poderiam ser mais dilatadas da que em benefício da brevidade desejamos, as omitimos. O que deixamos dito julgamos por muito suficiente para dar aos actores do nosso teatro uma ideia do que devem observar para maior crédito do seu ministério e maior satisfação do público.

Damos fim a este discurso, já demasiadamente dilatado para prólogo. Não emprenderemos responder nem prevenir as objecções com que o rigorismo pode contrariar-nos. Os prudentes se gloriam das críticas, desprezam as sátiras, reconhecem os seus erros para se emendar e em outra ocasião desempenhar-se melhor.