

Das sátiras, tragédias e comédias

Capítulos VI, X e XI da segunda parte
de *Tentativa de uma Poética Crítica*

Johann Christoph Gottsched

11

Cadernos de Tradução

Departamento de Filosofia - FFLCH - USP

Das sátiras, tragédias e comédias

Capítulos VI, X e XI da segunda parte
de *Tentativa de uma Poética Crítica*

Johann Christoph Gottsched

Das sátiras, tragédias e comédias

Capítulos VI, X e XI da segunda parte
de *Tentativa de uma Poética Crítica*

Johann Christoph Gottsched

*Estudo introdutório, tradução e notas de
Neusa Monteiro, Stefanie Lindner Kanzian e Oliver Tolle*

Cadernos de Tradução
DF/FFLCH/USP

2025

CADERNOS DE TRADUÇÃO

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° II – 2025 – ISSN 1414.8315

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITOR: Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Adrián Pablo Fanjul

VICE-DIRETOR: Silvana de Souza Nascimento

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Eduardo Brandão

VICE-CHEFE: Alex de Campos Moura

CONSELHO EDITORIAL:

Alberto Ribeiro Gonçalves de Barros, Alex de Campos Moura, Caetano Ernesto Plastino, Carlos Eduardo de Oliveira, Edélcio Gonçalves de Souza, Eduardo Brandão, Evan Robert Keeling, Homero Silveira Santiago, João Vergílio Gallerani Cuter, José Carlos Estêvão, Isabel Coelho Fragelli, Lorenzo Mammi, Luís César Guimarães Oliva, Luiz Sérgio Repa, Márcio Suzuki, Marco Antonio de A. Zingano, Marco Aurélio Werle, Marcus Sacrini Ayres Ferraz, Maurício de Carvalho Ramos, Maurício Cardoso Keinert, Moacyr Ayres Novaes Filho, Oliver Tolle, Osvaldo Frota Pessoa Junior, Pedro Paulo Garrido Pimenta, Ricardo Nascimento Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rodrigo Bacellar, Silvana de Souza Ramos, Tessa Moura Lacerda, Thiago Vargas Escobar Azevedo, Valter Alnis Bezerra, Virginia Helena Ferreira da Costa, Vladimir Pinheiro Safatle

CADERNOS DE TRADUÇÃO

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/cadernosdetraducao

e-mail: cadernosdetraducao@usp.br

Sumário

Ensaio Introdutório <i>N. Monteiro, S. L. Kansian e O. Tolle</i>	7
Tentativa de uma Poética Crítica para os Alemães (Excertos) <i>Johann Christoph Gottsched</i>	25
Segundo Prefácio (1737)	27
Das sátiras ou poemas de censura	35
Das tragédias ou obras dramáticas	67
Das comédias ou farsas	99

Ensaio Introdutório

As poéticas clássicas entraram em território alemão na primeira metade do século XVIII por meio de dois pensadores de filiação leibniziana, cujas obras revelam tratamentos diferentes da poesia e das poéticas, embora ambos estejam vinculados às poéticas clássicas, particularmente às de Aristóteles e de Horácio: Johann Christoph Gottsched, preocupado em promover o desenvolvimento da poesia nacional, e Alexander Gottlieb Baumgarten, empenhado em reconduzir as regras da poesia a princípios filosóficos.

Gottsched publicou em 1730 a sua *Proposta de uma arte poética crítica para os alemães* com o propósito explícito de promover o desenvolvimento da poesia nacional alemã. A obra tem início com uma tradução anotada para o alemão da *Arte Poética* de Horácio – o original latino é acrescentado na edição posterior de 1737 – e depois apresenta em quase mil páginas uma compilação exaustiva de regras para a composição poética, bem como uma investigação da atual situação da poesia na Europa e na Alemanha e da discussão teórica atual. Gottsched demonstra nessa obra ter assimilado completamente o conceito de crítica de Shaftesbury, de quem toma o cuidado de comentar a obra *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, principalmente no que se refere à importância do desenvolvimento do gosto.

Gottsched só aceita uma regra poética depois de meditar sobre suas

razões. Nesse sentido, ele parece rejeitar, por exemplo, o classicismo de Boileau, reprovando-o por ter composto a sua *Poética* em verso. Apoiando-se em Horácio, Gottsched lembra que a poesia tem como objetivo final a história (fábula).

Como Gottsched parte do princípio de que a poesia depende de um desenvolvimento gradual do gosto para alcançar o seu ápice, ele entende que a poesia de cada povo passa por um período de amadurecimento. Isso lhe permite organizar os poetas não só segundo seus países, mas também segundo seu estágio de desenvolvimento e segundo o tipo de poesia por eles praticado. Além, é claro, dos poetas gregos, latinos, italianos, espanhóis, franceses e ingleses, Gottsched possui um conhecimento minucioso da língua e da poesia alemã. Ele ainda publica, em 1736, uma *Arte retórica detalhada* e, em 1747, uma gramática da língua alemã: *Estabelecimento de uma norma culta para a língua alemã, guarnecida com muitos exemplos de textos e poemas desde o século XI*.

De Horácio, Gottsched também retoma a motivação inicial da reflexão sobre a poesia: a decadência da literatura de um povo. Por isso a necessidade de uma poética, porque ela surge quando os poetas de uma época são ruins. Segundo Gottsched, na época de Horácio havia muitos poetas medíocres em Roma. No que diz respeito aos alemães, Gottsched considera que eles são os mais atrasados na Europa. A Inglaterra tem Shakespeare, a França, Racine e Molière, mas os alemães ainda não possuem um poeta que lhes confira unidade como povo civilizado.

As sátiras ou poemas de censura

O sétimo capítulo da *Poética Crítica* começa com uma breve história da sátira. Recorrendo à *Poética* de Aristóteles, Gottsched relembra

o fato de que as primeiras sátiras, qualificadas como canções vis e obscenas, eram exibidas abertamente nas antigas cidades da Grécia. Como essa abertura não tardou a ser proibida pelas leis das cidades-estados, os poetas que tinham uma inclinação natural para zombar dos vícios, voltaram-se para a comédia dramática. Antes da chegada da comédia dramática propriamente dita, contudo, temos o “Margites” de Homero: poema escrito em versos heroicos, que não se compunham com os versos sujos das sátiras primeiras, diferenciando-se delas pela forma jocosa, mas lenta e solene do hexâmetro dactílico, com a qual Homero expôs a conduta insolente e despudorada de um sujeito tolo e néscio que perambulava pelas ruas da cidade. Nessa breve introdução, nota-se logo a preocupação de Gottsched com a questão ao mesmo tempo ética e estética que se encontra na origem das sátiras: a necessidade de purificação, ou limpeza dos versos, para que elas pudessem ser consideradas lícitas e poéticas ou, melhor dizendo, para que elas fossem aceitas conforme os parâmetros da retórica e da oratória clássicas. E como foi Homero o primeiro a circunscrever esses parâmetros, Gottsched identifica nos primeiros poetas que o imitaram, como Arquíloco, Êupolis, Cratino e Aristófanes, a liberdade para zombar de todo aquele que levasse uma vida obscena e devassa.

A liberdade dos poetas satíricos é imprescindível para Gottsched, e ao longo de todo o capítulo ele deixa claro que ela só é garantida quando seus versos se adequam aos princípios éticos e estéticos dos grandes poetas e sábios. Lucílio, ressalta Gottsched, foi quem inventou a sátira latina em versos alexandrinos não rimados, não ritmados e sem marcação silábica. Distintos, conseqüentemente, da métrica dos gregos, mas conformes aos elementos da oratória grandiosa de Homero. Suas sátiras fizeram tanto sucesso, que seus sucessores Horácio, Juvenal e Pérsio, não hesitaram em copiá-lo. Por outro lado, os poemas satíricos de Arquíloco, demasiado corrosivos, obscenos e contrários às boas

práticas, foram proibidos de serem lidos, ouvidos e copiados. Segundo Gottsched, por mais famoso e respeitado que tenha sido Arquíloco, teve poucos sucessores reputados; e não se sabe de ninguém, na história das sátiras, que o tenha imitado. Talvez, pondera, porque seus versos exalassessem uma ira desmedida e cheirassem a vingança, o que nada tem a ver com censura poética. Ou porque suas expressões obscenas causassem excesso de abominação, aversão e repulsa. De todo modo, se Arquíloco não foi um modelo para a poesia satírica, não se pode negar que tenha feito escola, o que Gottsched obviamente não nega, reconhecendo que vários poetas recorreram ao seu iambo: unidade rítmica normalmente associada à linguagem baixa (ou informal), em oposição ao ritmo lento e solene da poesia heroica, ou épica.

Embora não se aprofunde nas métricas e estilos da poesia satírica, Gottsched apresenta a forma, a linguagem, a adequação e o decoro dos versos que a consagraram na Antiguidade. Pode-se dizer de sua crítica que ela é a tentativa de refletir sobre os parâmetros e os modelos de sucesso da poesia e dos escritos satíricos, mas também de seus fracassos. Por isso, em muitos momentos do sétimo capítulo os poetas são alertados para que se fundamentem nos princípios dos clássicos. Quando se trata do decoro, por exemplo, Gottsched observa que, mesmo com o avanço do racionalismo promovido por Frederico, o Grande, os poetas satíricos continuaram a ser perseguidos pela forma muitas vezes indecorosa e inadequada de seus versos, embora encontrassem sempre um jeito de resistir aos seus carrascos. A esse propósito, vale voltar a outro poeta alemão, Martin Opitz, que, apesar de dissimular seu espírito satírico com uma oratória elegante e refinada, temia ser perseguido por zombar dos vícios obscenos e asquerosos da cômte. Já o poeta barroco alemão Laurenberg, embora tenha sido o primeiro a publicar um poema satírico nos parâmetros da poética e da retórica dos gregos, o fez na língua mettenbergiana (baixo-alemão) e não no alemão galante

(alto-alemão) – razão, segundo Gottsched, de não ter tido sucesso. Ou, quem sabe, porque a língua mettenbergiana, composta de variações regionais que derivavam de múltiplos dialetos, jamais seria adequada para a poesia alemã (de língua unificada e ortografia formal) pretendida por Gottsched.

Sobre a poesia em oposição à prosa, Gottsched diz que Erasmo, Ulrich von Hutten, Agrippa, Thomas More (autor de *Utopia*) e outros até produziram sátiras razoáveis, só que a maioria não foi escrita em verso, mas em prosa, o que os exclui da categoria de poetas satíricos de verdade. É importante observar a distinção que Gottsched faz entre as sátiras e os poemas satíricos. Também, entre as sátiras escritas em versos e as escritas em prosa, as famosas menipeias. Para ele, os franceses, os ingleses, os italianos e os russos que se tornaram famosos na sátira, como Regnier, Boileau, Aretino, o conde Rochester e o príncipe Cantemir, escreveram em prosa e, logo, não podem ser chamados de poetas, mas de escritores de sátiras. E se Laurenberg foi o primeiro a publicar um poema satírico nos parâmetros dos gregos, Joachim Rachel foi o primeiro a publicar um conjunto de sátiras nos moldes de Lucílio. Por isso, Rachel provou ser o Lucílio alemão, e não apenas por seu estilo mordaz e veemente, mas pelos versos vis e obscenos que Horácio imputara ao romano. De toda maneira, reforça Gottsched, apesar do caráter vil e obsceno de seus versos, Rachel é digno de ser lido por sua perspicácia, sagacidade, juízo e razão consistentes; e assim como Boileau não teve nenhuma vergonha de confessar que imitava Horácio, Juvenal e Pérsio, não se pode diminuí-lo por ser também um imitador. No entanto, Philander, Menantes, Corvinus e Günther foram os que legaram sátiras de verdade, a despeito de Günther ter escrito em francês e não em alemão.

Quanto às sátiras do Barão de Canitz, no entendimento de Gottsched eram puras e refinadas; e as de Benjamin Neukirch, apesar de

muito viris e inflamadas, seguiam os preceitos da retórica clássica, pois não expunham as verdades mais amargas por meio de risos e de piadas, mas com zelo, requinte e sobriedade. Quanto aos poemas satíricos de Menantes, Gottsched entendia que pecavam pelo estilo lamurioso, entediante e açucarado. Pois, o que se espera de um poema satírico ou de censura aos vícios arrebatadores – pelos quais se revelam quer o ridículo, quer a natureza abominável do mal –, é que esses vícios sejam retratados de forma veemente e vibrante. Desse ponto de vista, um poema satírico é contrário a um poema de louvor (voltado a exaltar apenas as boas ações) e a um poema pastoral (que remete à inocência e à pureza da época de ouro da Baixa Idade Média). Por esse motivo, Gottsched diz que os poemas satíricos deveriam ser divididos em duas categorias: o engraçado ou jocoso, e o sério ou mordaz. Daí subentende-se, que essas categorias se aplicariam tanto aos poemas de censura, quanto às sátiras. Os mestres do primeiro gênero, segundo Gottsched, seriam Horácio e, na Alemanha, Canitz; do segundo, Juvenal e, na Alemanha, Neukirch. Após essa divisão, propõe ainda aos poetas e escritores que adotem o iâmbico de rimas compostas para os poemas de censura, e o iâmbico longo para as sátiras. O iâmbico de rimas compostas, acrescenta, é o que está mais próximo do iambo dos gregos, e o iâmbico longo é o que encontramos nas sátiras mais representativas, engraçadas e descontraídas da humanidade.

Na sequência, Gottsched coloca em questão o ponto central de sua crítica: a autonomia e a liberdade dos poetas satíricos e escritores de sátiras. Para tanto, e dando a entender a imposição da Igreja, pergunta se os poetas satíricos deveriam ou não se fundamentar nos princípios da correção fraterna da doutrina cristã. A correção fraterna, que se encontra nos preceitos bíblicos (como no evangelho de *Mateus* 18,15), tinha como objetivo punir as más ações pela exortação amorosa, ou seja, pela súplica. Cumprindo uma espécie de julgamento com base

nas leis do amor de Cristo, os clérigos inquiriam os acusados em seus confessionários, ou seja, de forma privada; em seguida, na presença de testemunhas; e, por último, em caso de julgamento, conduziam-nos à cúpula da Igreja. Supondo que os poetas e escritores satíricos pudessem adotar tais princípios, Gottsched declara que isso era pura utopia. Como argumento, destaca a diferença que há entre o caráter público (ou ético) da censura dos poetas e o privado (ou moralista) dos clérigos da Igreja. Além do que, reafirma, aos poetas não cabe o ofício de pregar uma doutrina religiosa para punir o mal – tarefa que muitos creem ser dos mestres espirituais. Mas até mesmo esses se enganam se pensam que, para promover o bem e erradicar o mal, é preciso ter uma vocação divina. A prática do bem, entendia Gottsched, não depende de preceitos nem de doutrinas, e a razão para tanto é que os cidadãos justos são capazes de promoverem eles mesmos o bem-estar da nação.

É com esse senso de justiça e de cidadania, que Gottsched pergunta: por que os poetas satíricos deveriam se submeter aos princípios da correção fraterna? Para serem apresentados aos métodos inquisidores da Igreja? Para purificarem a si e aos seus escritos obscenos? Se, face às injustiças, até Juvenal disse que era difícil não escrever sátiras, por que os poetas satíricos teriam de exercer seu ofício sob a imposição de doutrinas? A única doutrina que cabe aos poetas e escritores satíricos, responde Gottsched, é a doutrina dos costumes, ou melhor, a prática dos bons pensamentos, das boas palavras e das boas ações. Os poetas e escritores que a exercem podem ser chamados de sábios do mundo e, para identificá-los, basta ler apenas dez ou vinte de suas sátiras. A duas outras práticas, ainda, que levam à sabedoria dos poetas satíricos: a crítica madura dos fatos e a coragem para censurar as figuras ilustres. A crítica madura dos fatos é imprescindível para que não se confunda censura com vingança. É condenável quando poetas e escritores se deixam levar por vingança e outros afetos do tipo. Rachel, Günther e

Neukirsch, lamenta Gottsched, acabaram se perdendo nesse caminho. Já para censurar as figuras ilustres é preciso coragem, pois corre-se o risco de ser perseguido e condenado. E ainda que poetas e escritores recorram a técnicas para esconderem seus nomes, quando seus vícios são expostos, de pronto seus nomes e feições são identificados. Por fim, Gottsched aconselha poetas e escritores a se comportarem com modéstia e decoro, pois de que valeriam suas censuras aos vícios e às más condutas se agissem sem parcimônia e de forma despudorada?

As tragédias ou obras dramáticas

A compreensão da tragédia por Gottsched no décimo capítulo da sua *Poética Crítica* passa antes de tudo pela questão do desenvolvimento do gosto no povo grego. Nesse sentido, a tragédia é o extremo oposto dos cantos báquicos que estão na sua própria origem. Concebidas para entreter o populacho, os cantos báquicos eram não apenas engraçados, mas obscenos e rudes, apropriados para uma platéia menos exigente, normalmente embriagada pelo consumo do vinho. À medida que as cidades crescem e o regramento das atividades coletivas passa a ser um anseio de boa convivência, os espetáculos que percorriam inicialmente localidades rurais agora se instalam em festividades bem organizadas no ambiente citadino. Mais exigente e de gosto mais refinado, o público agora não se dá mais por satisfeito com a zombaria e o escracho; a embriaguez não mais dita a disposição do ânimo dos espectadores. A exigência agora é que a peça produza comoção e ao mesmo tempo forneça ensinamentos morais. Como diz Gottsched, os atenienses mais nobres não precisavam mais “se envergonhar de serem espectadores de tais espetáculos”. Assim, o apreço pelo teatro e pela tragédia é, simultaneamente, sintoma de uma mutação religiosa, já que educa de uma maneira menos instintiva que as práticas rituais dos holocaustos e

sacrifícios do paganismo mais primevo.

Em seu progresso, a tragédia encerra algumas transformações mais profundas no que diz respeito à sua estrutura. À medida que se desenvolve, ela é cada vez mais eficiente em narrar uma história capaz de capturar a atenção da platéia. Essa história é tradicionalmente retirada do mito. Gottsched lembra que inicialmente ensinamento moral era dado pelo episódio, um comentário ou acréscimo intercalado aos cânticos. Na tragédia, ele se torna a parte central.

Pensar segundo estágios de desenvolvimento permite a Gottsched fazer comparações entre povos e períodos históricos. Se nos gregos a tragédia foi aperfeiçoada desde Téspis, passando por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, na Alemanha, passou-se da poesia burlesca de um Hans Sachs para a reflexão ponderada e bem estruturada das criações poéticas de Martin Opitz, autor inclusive de uma poética. O próprio Gottsched, autor de peças de teatro como *O moribundo Cato*, seria um ponto extremo nessa série adiantada de aperfeiçoamento.

Se a tragédia grega foi “conduzida à sua perfeição pelos gregos”, a peça *Édipo Rei* de Sófocles é um exemplo do acabamento que foi alcançado. O seu personagem central é um rei tanto por seus próprios esforços — derrotou a esfinge —, como herdeiro natural do trono, ainda que seja inconsciente desse fato. Pleno de virtudes, manifesta também alguns defeitos típicos da nobreza, a impulsividade, a violência e a obstinação, além de certa arrogância ampliada pela posição que ocupa. Esse equilíbrio entre virtudes e vícios, uma condição humana, é o que o torna ideal para enfrentar o destino trágico. Se foi Aristóteles quem identificou primeiro esse aspecto necessário do herói na tragédia, Gottsched o explora em sua especificidade: a maioria dos acontecimentos que acometem Édipo e o levam à destruição não foram produzidos intencionalmente por ele. Ele, por assim dizer, sofreu injustamente as investidas do destino. Mas é isso justamente o que o torna tão hu-

mano e, por conseguinte, tão adequado como personagem para causar comoção. O destino se lança de maneira desigual sobre todos os seres humanos. O que define a sua virtude é o modo como individualmente cada um deles o enfrenta. Gottsched lembra que o oráculo dissera a Édipo que ele mataria seu pai, portanto tudo o que ele deveria ter feito era evitar conflitos: “Pois se ele não tivesse matado ninguém, todo o restante não teria ocorrido. Ele simplesmente precisaria evitar matar alguém depois de ter recebido um vaticínio tão claro do oráculo.”

A composição da tragédia ou, melhor dizendo, da fábula que se desenvolve como uma trama, ocorre segundo o princípio da probabilidade. Gottsched dedicou um capítulo inteiro na primeira parte da sua *Poética Crítica* a esse tema: “Capítulo VI. Sobre a probabilidade na poesia.” O princípio aqui é que “o prodigioso [*Wunderbare*] não pode ter lugar sem discernimento: ele também deve resultar crível, e por fim não parecer nem impossível nem absurdo”. A trama que o poeta costura com os acontecimentos que acometerão seus personagens e principalmente seus heróis deve persuadir — este é o termo leibniziano para a certeza sensível em contraposição à certeza racional, de natureza demonstrativa — o espectador com a mesma força que os fatos da natureza convencem da sua absoluta racionalidade. “Compreendo, a saber, por probabilidade poética nada mais senão a semelhança do inventado com aquilo que cuida de ocorrer efetivamente; ou a coincidência da fábula com a natureza.”¹ Ao invocar a probabilidade como princípio heurístico do poeta trágico, Gottsched mostra bem a sua filiação não só ao autor da tese da harmonia preestabelecida, mas também ao esforço de fundamentar filosoficamente as belas-letas e artes, que encontrará depois eco na *Estética* de Baumgarten. A probabilidade, mais do que ser a base da liberdade criativa do artista, é na verdade o dispositivo mais difícil de toda a composição, porque ela exige coesão semelhante

¹ *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Teil 1, p. 255.

àquela que Deus conferiu ao mundo por Ele criado.

De certa maneira, o princípio aristotélico da verossimilhança é atualizado aqui com o de probabilidade. Aristóteles, em sua *Poética*, já tinha destacado que na tragédia os acontecimentos devem se articular entre si de maneira verossímil, como se fossem uma decorrência necessária dos acontecimentos anteriores:

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verossímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verossímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção *ex machina* [...].²

Nesse sentido, Gottsched escreve que o caráter e a disposição do ânimo do personagem deve permitir “que se possa pressupor provavelmente as suas ações futuras e, quando acontecerem, compreendê-las com facilidade.” Para Gottsched, se os caracteres mudarem o tempo todo, o espectador ficará confuso. Cabe ao poeta controlar a sua imaginação, para que não seja desregrada ou ultrapasse o campo do provável.

Também a duração dos acontecimentos de uma fábula deve ser no máximo de uma “revolução do sol, tal como diz Aristóteles”, para que pareça provável aos olhos do espectador. A unidade de tempo, e também a de lugar, são agora interpretadas como uma exigência decorrente do princípio da probabilidade e devem, por conseguinte, ser conservadas nos dramas modernos. Daí Gottsched reprovar muitos poetas de sua época, inclusive “alguns ingleses”, por fazerem com que os eventos ocorram em dias ou às vezes ao longo de anos ou séculos.

O elemento principal da tragédia é, contudo, a reviravolta ou a descoberta de personagens ou eventos ocultos, de modo que no fim da peça se revelem de maneira inesperada, causando comoção na platéia.

² Aristóteles, *Poética*, 1454b, aqui na tradução de Ana Maria Valente.

Gottsched é refratário ao uso excessivo de figuras de retórica, que são meros “jogos do engenho”, que soam na maioria das vezes artificiais e não encontram paralelo na vida ordinária. Ele observa de quão poucas símiles Sófocles se vale em suas obras. Ao afirmar que esse recurso ornamental deve ser usado com parcimônia, Gottsched se afasta da poesia barroca e da afetação que se destacou na França e produziu um modismo na maioria das vezes de mau gosto.

A partir do que vimos nesse capítulo de Gottsched sobre a tragédia, fica evidente o quanto ele se submete aqui à autoridade das poéticas de Aristóteles e Horácio, o que não se repetirá para os demais gêneros literários. A perfeição modelar da tragédia grega é, para ele, insuperável.

As comédias ou farsas

O décimo-primeiro capítulo da *Poética Crítica* de Gottsched é dedicado às comédias. Neste capítulo, sobretudo numa primeira leitura, chamam a atenção os comentários que o autor dispensa aos seus contemporâneos e também aos comediantes passados e que, muitas vezes, parecem excessivamente ácidos. Essa impressão de que talvez o autor esteja sendo muito duro com as suas observações e muito exigente nas suas prescrições, ainda que talvez não se dissipe totalmente, pode ser mitigada se compreendermos de onde partem essas críticas e qual é a intenção por trás delas. A proposta desta curta introdução será, portanto, tentar compreender as críticas contidas no capítulo sobre as comédias da *Poética Crítica*, pontuando, ao mesmo tempo, alguns trechos importantes do texto. Assim, espero estar honrando de alguma forma o espírito de Johann Christian Gottsched, que afirma, na Introdução de seu Teatro Alemão, que compreender e aprender com as críticas “é a melhor forma de se defender de uma crítica bem fundamentada, e a resposta mais honesta que se pode dar a um crítico razoável.”

Se queremos julgar se algo está adequado ao seu propósito, o primeiro passo é descobrir quais os parâmetros que serão utilizados. Por sorte, Gottsched nos fornece uma definição da Comédia que serve também de régua para julgar o sucesso de uma determinada peça em animar o espectador, ao mesmo tempo em que o edifica, educa e forma. Escreve o autor: “A comédia nada mais é do que a representação de uma ação cheia de vício, a qual, através de seu ser essencialmente risível, pode, ao mesmo tempo, animar e edificar o espectador.” Com essa definição em mente, e sabendo que ela é simultaneamente uma ferramenta auxiliar para o correto julgamento do valor e da adequação de uma peça específica ao seu propósito, podemos encontrar uma chave que permite a nós, leitores de Gottsched, entendermos não apenas as prescrições ou indicações do autor para a futura produção dos comediantes alemães contemporâneos a ele, mas também as observações e críticas que ele faz às comédias anteriores, seja ao examinar a origem desse gênero nos antigos, ou ainda nas observações que faz da produção de peças cômicas da Itália, Inglaterra, França e Alemanha.

Dessa mesma definição que destacamos acima, podemos extrair dois elementos principais: o entrelaçamento entre vício e riso e a representação que, no caso da comédia, é uma narrativa ou ação. Se nos voltarmos ao primeiro, vemos que, para Gottsched, que espera que a comédia vá além do entretenimento, proporcionando uma reflexão moral e, portanto, não pode ser nem meramente engraçada, nem apenas repugnante. Já o elemento da narrativa é, se analisarmos os primeiros parágrafos do capítulo dedicado às comédias, um ponto determinante do nascimento desse gênero. O autor começa o capítulo narrando como os comediantes antigos realizaram uma transição dos cantos expressivos para as sátiras, que se voltavam contra pessoas específicas, e, em seguida, delas para narrativas que não mais censuravam e ridicularizavam uma pessoa, mas, sim, uma ação tomada por ela. Isso, podemos

avaliar, é, para Gottsched, um ponto de virada importante, talvez porque permita o deslocamento do foco: do particular do indivíduo para o universal das ações.

E aqui já encontramos um elemento fundamental para a crítica às comédias inglesas e seu *humour*, intimamente ligado a uma forma peculiar de agir de um determinado personagem. Segundo Gottsched, esse elemento das comédias bretãs, ainda que fosse um motivo de orgulho para os ingleses, fazia um desserviço às comédias cuja função não é “zombar de pessoas singulares, mas fazer com que as tolices de todos se tornem engraçadas.” Fica claro, ainda, que o *humour*, ao dar destaque não para uma ação viciosa, mas a um personagem engraçado, deixa de encaixar-se na definição gottscheana de uma boa comédia e fica assim explicada a aparente implicância do alemão com o teatro cômico inglês. Para o autor da *Kritischen Dichtkunst*, mesmo que seja necessário, ao escrever uma boa comédia, saber observar “a natureza e os tipos de pessoas”, os objetivos aqui diferem: se entre os ingleses o principal parece ser a construção de personagens inesperados que provoquem o riso, em Gottsched o importante é retratar alguém provável, que faça sentido dentro da trama.

Não surpreende ainda, dado que na *Poética Crítica* Gottsched define a comédia como algo edificante, encontrarmos uma série de prescrições que parecem apontar para uma direção: a história sendo contada deve ser coesa e de fácil entendimento. O autor está em conformidade com a tradição de poéticas como a de Aristóteles e de Horácio, que pregam a coesão narrativa a partir dos princípios das unidades de lugar, tempo e ação. Se, no caso das duas primeiras, constatamos uma repetição das prescrições para as tragédias, na última encontramos alguns elementos mais específicos para a comédia. Para Gottsched, é possível criar histórias surpreendentes, mas não há espaço para narrativas desconexas e confusas: é preciso, como pode-se verificar no

parágrafo 16, “desatar os nós” de uma forma que pareça provável para o espectador. E é nisso que consiste o empenho na arte da dramaturgia.

Nesse sentido, talvez o povo mais merecedor de censura na *Poética Crítica* sejam os italianos, sobre os quais não recaem mais muitas expectativas, pois “já há vários séculos não produziram muita coisa de inteligente”. Com efeito, é difícil justificar palavras tão duras, mas é preciso lembrar também que Gottsched valoriza os esforços de italianos como Muratori e Maffei, que justamente procuravam reabilitar a comédia naquela nação. Cabe, então, entendermos brevemente a razão pela qual o nosso autor vê tantos problemas nas peças cômicas italianas. Quais regras foram quebradas? A origem histórica do problema é explicada, no sétimo parágrafo, de forma bastante clara: a partir do momento em que os atores, por preguiça e dificuldade de decorar as falas, começaram a improvisar no palco, movidos pelo desejo não de criar uma narrativa coesa e edificante, mas de arrancar uma reação da plateia, as coisas começaram a desandar. Assim, as peripécias de harlequins e scaramouches – que se ancoravam mais em gestos engraçados, roupas coloridas e piadas desconexas do que propriamente numa narrativa com começo, meio e fim – se multiplicaram e passaram a dominar o teatro naquela nação. Para Gottsched, conforme vemos no vigésimo-terceiro parágrafo, isso refletiria uma pequenez do espírito que não consegue enxergar o cômico nas ações humanas e faz uso de artifícios para animar o público, sem preocupar-se em edificá-lo.

Mas nem tudo está perdido. Gottsched dá, no capítulo sobre as comédias, muitos exemplos de peças que, se pecam por uma ou outra falha pontual, não são de todo más ou, pelo menos, deixam transparecer a intenção, por parte do autor, de criar algo decente. Inclusive, se quisermos voltar aos italianos, um exemplo que nos é dado no décimo-quarto parágrafo, é o da peça *Mandrágora*, de Maquiavel. Segundo o autor da *Poética Crítica*, a peça tem coerência interna, mas não passaria

pelo crivo da vida real. E nesse sentido, algumas observações do nosso autor, são bastante interessantes, lúcidas e até engraçadas. Destaco aqui, por exemplo, a crítica aos monólogos, os quais não são muito prováveis, segundo Gottsched, porque “pessoas inteligentes cultivam o hábito de não falar em voz alta quando estão sozinhas.” De fato, diversas observações pontuais no texto demonstram uma grande sagacidade do autor, de forma que fica difícil não reparar [discordar] nelas.

Entre os autores cujo potencial é reconhecido por Gottsched, podemos destacar os franceses em geral, e em especial Molière. Deste modo, no texto encontramos que os franceses teriam sido levado, indiscutivelmente, sido a nação que mais refinou tanto a tragédia, quanto as comédias. Mas isso não quer dizer que a produção francesa esteja livre de falhas, e repetidas vezes ela exemplifica a tendência do mestre comediante francês de retratar personagens exagerados, que acabam por perder a naturalidade. E aqui, segundo Gottsched, Molière começa a enveredar por um caminho perigoso, flertando com os personagens caricatos italianos na tentativa de agradar o público. Essa tendência é problemática, novamente, porque não permite que a comédia cumpra o seu papel duplo de entreter e edificar, além de apresentar situações que não geram identificação, são improváveis.

Gottsched vê, entre seus conterrâneos, potencial para a criação de comédias de alto nível, ao mesmo tempo que reconhece que este ainda não foi plenamente desenvolvido. A comédia alemã, permanecia, segundo o texto, ainda bastante contaminada pela influência do mestre cantor [*Meistersänger*] Hans Sachsen, que tinha um bom senso de observação para compor seus personagens, mas não tinha muita noção das regras da probabilidade, que na *Poética Crítica* são essenciais. Entretanto, Gottsched identifica uma tendência positiva e, ainda que esse processo formativo ainda não estivesse completo, exalta alguns autores alemães como Andreas Gryphius, Dedekind e Christian Weise.

De fato, neste capítulo da *Poética Crítica*, a tradução e adaptação das comédias francesas é considerada positiva, uma vez que, se os autores alemães “formarem um gosto por essas peças, assim não acabarão num mau caminho.” Aqui, vale lembrar que, Gottsched fez a tradução de diversas peças, em especial dos franceses e de Holberg, um dinamarquês, compilando-as no livro no sua *Schaubühne* [*Teatro Alemão*]. O objetivo aqui é organizar, por assim dizer, um cânone formativo para os alemães de peças que seguem “as regras e exemplo dos antigos”, algo que é visto com bons olhos pelo editor. Aqui vemos que, para Gottsched, os modelos dos antigos ainda eram válidos no Século XVIII e, portanto, tinham algo de atemporal. Se eles, em vez de serem esquecidos, fossem incorporados pelas nações, teriam enorme efeito formativo, tanto no palco quanto fora dele.

Finalmente, podemos dizer que a impressão mais forte que fica, após a leitura do capítulo sobre as comédias da *Poética Crítica* de Gottsched, é a de que, ainda que os conselhos dele sejam dados de forma incisiva, o objetivo é de fato colaborar para o engrandecimento e, conseqüentemente, para a felicidade do povo alemão.

A tradução dos capítulos “Das sátiras ou poemas de censura”, “Das tragédias ou poemas dramáticos” e “Das comédias ou farsas” segue respectivamente as pp. 167-206, 309-336 e 337-360 da edição de 1751 de *Tentativa de uma Poética Crítica* [*Versuch einer Critischen Dichtkunst*] de Johann Christoph Gottsched pela editora Verlegts Bernhardt Christoph Breitkopf em Leipzig, Prússia. Publicada originalmente em 1730, a obra foi sucessivamente atualizada e expandida por Gottsched ao longo das décadas, incorporando novos exemplos de sua época.

**Tentativa de uma Poética Crítica
para os Alemães
(Excertos)**

Segundo Prefácio (1737)

Tenho o prazer de apresentar uma nova e completamente aprimorada edição da minha *Poética Crítica*. Exatamente oito anos se passaram desde que publiquei este livro pela primeira vez, e nesse período ela se esgotou completamente, apesar das regras da poesia não serem tão frequentemente procuradas quanto os ensinamentos para outras artes e ciências liberais. Se posso me vangloriar de que muitos obtiveram, com isso, uma melhor compreensão da verdadeira poesia em comparação com o que geralmente acontecia antes, então o esforço que dediquei a ela foi ricamente recompensado. No mínimo, tive o prazer de receber de pessoas desconhecidas de muitos lugares testemunhos de que, pela primeira vez e por meio da minha *Poética*, aprenderam a compreender a verdadeira natureza da poesia. Além disso, observei com prazer como, desde então, os escritos de aspirantes a poetas ganharam uma reputação completamente diferente, não apenas em Leipzig, mas também em muitos outros lugares. A partir disso, pude perceber com clareza que as regras contidas na minha poesia serviram de guia para eles.

No entanto, embora eu mencione esse doce prazer como uma recompensa natural pelos meus esforços crítico-poéticos, não é de forma alguma orgulho ou ostentação que o põe na minha boca. Sei muito bem quão poucos dos bons frutos produzidos pela minha poesia pertencem somente a mim. Aqueles grandes homens que derivam tudo o

que escrevem de sua própria mente fértil e não devem nada a nenhum professor podem se orgulhar de seus escritos. Eles têm o direito de fazê-lo, o que não posso contestar. Eles têm a sorte de encontrar dentro de si aquilo que as pessoas da minha espécie, tal como abelhas atarefadas, precisam primeiro buscar com grande esforço em campos estrangeiros! Sua inesgotável inteligência substitui grandes salas de biblioteca e uma leitura tediosa. Portanto, eles podem, sem constrangimento, fazer a si mesmos as honrarias que nós estamos acostumados a fazer aos nossos predecessores e mestres. Nada mais justo do que cada um coroar a fonte de que bebeu! E estou certo de que nenhuma dessas grandes mentes me negará a confissão que já fiz no prefácio da primeira edição: que devo tudo de bom que possa estar contido em minha *Poética Crítica* não a mim mesmo, mas aos maiores especialistas críticos dos tempos antigos e modernos. Conte ali, por assim dizer, minha vida poética, elogiando aqueles de cuja perspicácia obtive o maior benefício e por meio de cujos escritos e conversações meus olhos se abriram pela primeira vez. Com tudo isso, procurei mostrar aos meus leitores como fui gradualmente levado à resolução de escrever uma poética crítica.

Eu tinha grandes motivos para mencionar tudo isso na época, visto que, como aspirante a escritor, ainda não tinha a reputação que pudesse dar peso às minhas regras e garantir ao meu livro uma boa recepção por meio de mim mesmo. No entanto, não só reconheci então a necessidade disso para todos os que desejassem se tornar professores públicos, como ainda o reconheço hoje. Quem ignora quão poucos leitores, neste caso, são imparciais e tendem a considerar apenas as razões apresentadas por alguém? E mesmo que eu agora omita a longa narrativa com a qual então busquei ganhar alguma credibilidade para minhas regras críticas, não é de forma alguma porque considere minha própria reputação suficiente para confirmar meus preceitos e julgamentos. Não, reconheço muito bem o quanto me falta nesse aspecto: e se as razões que

apresentei não forem suficientes para muitos justificarem as doutrinas que apresentei, então devo mais uma vez recorrer àqueles que foram meus predecessores e professores em poética crítica. Assim, nesta nova edição, não hesito em admitir que todas as minhas regras e julgamentos críticos, de poemas antigos e novos, não foram inventados a partir do meu próprio cérebro, mas sim aprendidos com os maiores mestres e conhecedores da poesia. Aristóteles, Horácio, Longino, Scaliger, Boileau, Bossu, Dacier, Perrault, Bouhours, Fénelon, Saint-Évremond, Fontenelle, La Motte, Corneille, Racine, Des Callières e Fuertetière; e, finalmente, Shaftesbury, Addison, Steele, Castelvetro, Muralt e Voltaire — todos estes, digo eu, foram os críticos que me instruíram e me tornaram de certa forma capaz de empreender tal obra.

Que minha confissão foi sincera está amplamente demonstrado em todas as páginas do meu livro; e até citei o julgamento daqueles que se opuseram a ela, que inclusive me censuraram por isso. Acusaram-me de ter mencionado apenas os franceses e nem sequer ter me referido aos mais importantes. Agradeço, em primeiro lugar, a esses eruditos escribas por um testemunho tão público, embora pudessem tê-lo proferido sem grande perspicácia, visto que eu mesmo nomeei todos os autores acima mencionados, antigos e modernos, e atribuí a eles tudo o que havia de bom em meu livro. Já mencionei anteriormente que não sou tão afortunado quanto certas grandes mentes que, sem terem lido seus predecessores nas artes e nas ciências, podem, no entanto, presentear seu país com nada menos que obras-primas. E, neste sentido da minha própria fraqueza, invejo todas as novas ideias e descobertas com as quais vocês já enriqueceram a crítica.

Quanto à odiada palavra *escrever*, que esses críticos astutos, em virtude de seu poder ditatorial sobre o Parnaso, gostam de usar, deixo a critério dos meus leitores. Eles podem decidir se não é um pouco dura demais, especialmente vindo de pessoas que não publicaram nada

além de algumas notas condensadas e algumas traduções meio chocantes de certas passagens. Mas, supondo que estivessem certos, eu teria tão pouco medo de sua ditadura que preferiria responder-lhes com o famoso Rollin, a partir de seu prefácio à *História Antiga*:³

Pour embellir et enrichir mon livre, je déclare que je ne me fais point un scrupule ni une honte de piller par-tout, souvent même sans citer les auteurs que je copie, parce que quelquefois je me donne la liberté d’y faire quelques changements. Je profite, autant que je puis, des solides réflexions que l’on trouve dans la seconde et la troisième partie de l’Histoire universelle de M. Bossuet, qui est l’un des plus beaux et des plus utiles ouvrages que nous ayons. Je tire aussi de grands secours de l’Histoire des Juifs, du savant M. Prideaux, Anglais, où il a merveilleusement approfondi et éclairci ce qui regarde l’Histoire ancienne. Il en sera ainsi de tout ce qui me tombera sous la main, dont je ferai tout l’usage qui pourra convenir à la composition de mon livre, et contribuer à sa perfection.⁴

Se queres saber como quero responder por esta minha liberdade, dar-te-ei a explicação nas seguintes palavras deste mesmo grande homem:

Je sens bien qu’il y a moins de gloire à profiter ainsi du travail d’autrui, et que c’est en quelque sorte renoncer à la qualité d’auteur; mais je n’en suis pas fort jaloux, et je serais très-content, et me tiendrais très-heureux, si je pouvais être un bon compilateur, et fournir une histoire

³ Charles Rollin (1661 – 1741), historiador e professor francês [NT].

⁴ “Para embelezar e enriquecer meu livro, declaro que não tenho escrúpulos ou vergonha de pilhar em todos os lugares; muitas vezes até sem citar os autores que copio, porque por vezes me dou a liberdade de fazer algumas alterações. Aproveito, tanto quanto posso, as reflexões sólidas encontradas na segunda e terceira partes da História Universal do Sr. Bossuet, que é uma das melhores e mais úteis obras que nós temos. Também me ajuda muito a *História dos Judeus*, do sábio Sr. Prideaux, [traduzido do] inglês, onde ele aprofundou e esclareceu maravilhosamente o que diz respeito à história antiga. Isso valerá para tudo o que me chegar às mãos, do qual farei todo o uso que possa convir à composição do meu livro, e contribuir à sua perfeição.” Rollin, C., *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Médes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs...*, Paris, 1730-1738 (13 tomos) [NT].

passable à mes lecteurs, qui ne se mettront pas beaucoup en peine si elle vient de mon fonds ou non, pourvu qu'elle leur plaise.⁵

E, com esta responsabilidade, tomo tanta ousadia que também crio coragem para citar vários outros escritores antigos e novos que utilizei nesta nova edição, em parte para reforçar minhas antigas ideias, mas também para esclarecê-las. Estes são agora, do italiano Riccoboni, em sua *História do Teatro Italiano*; além disso, o *Paragone della Poesia Tragica d'Italia con quella di Francia*, de autor desconhecido, juntamente com a longa introdução do Sr. Muratori ao seu *Teatro Italiano*, que publicou em três volumes em oitavo em Verona, em 1728. Dos franceses, o Padre Rapin, em suas *Reflexions sur la Poetique* e em *Comparaisons des grands Hommes*; o Padre Brümois, em seu *Theatre des Grecs*; a *Pratique du Theatre*, do Abade Hedelin de Aubignac, que o erudito Herr von Steinwehr recentemente traduziu com tanta habilidade para o alemão para nós; e as *Reflexions sur la Poesie en general*, & *sur les autres Petits Poemes*, do Sr. Remond de St. Mard, foram úteis para mim em meu trabalho. Dos ingleses, consultei diligentemente e mantive constantemente diante dos meus olhos o tratado de um autor desconhecido, *The Taste of the Town in all publick diversions*; também *Travels of Cyrus*, do Sr. Ramsey; e *Essay of Criticism* do Sr. Pope, juntamente com sua *Litterary Correspondence*. Sim, mesmo dos antigos, utilizei muitas coisas, do livro de Platão sobre *A República*, bem como de Cícero, Quintiliano e Sêneca; mas de críticos mais recentes, aproveitei o *De Poesi Satyrica* de Casaubonus, o *De Tragoediae Constitutione* de Heinsius, o *De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi* de Isaac Vossius, a explicação de Seb. Regulus da primeira parte da

⁵ “Sinto que há menos glória em lucrar dessa forma a partir do trabalho de outros, e que isso é, de certa forma, renunciar à qualidade de autor; mas não tenho muita inveja disso, e ficaria muito contente e me consideraria muito feliz se pudesse ser um bom compilador e fornecer uma história aceitável aos meus leitores, que não se preocuparão muito se ela vem de meus próprios recursos ou não, desde que os agrade.”

Eneida, juntamente com a *Poetica Aristotelica* de Rappolt. E, por meio disto, mais uma vez coloco na boca de todos aqueles que gostam de pronunciar frases poderosas sobre livros sem tê-los lido o julgamento ridiculamente fácil: ele escreveu!

Mas se, ao escrever, eu, como se afirma mais adiante, tropecei nos livros errados — isso também é uma questão que deixo exclusivamente ao julgamento dos meus leitores e de todos aqueles com entendimento. Pode ser que o juiz profundo que assim quebrou meu padrão tenha uma visão melhor disso do que nós, ignorantes. Pode ser que ele julgue os escritos de estrangeiros a partir de uma pedra de toque diferente, pela qual ele considera ruim aquilo que eu prezo muito, juntamente com tantos outros. Mas enquanto não auxiliar nossa simplicidade com sua sabedoria, enquanto não nos revelar as verdadeiras características dos bons escritores, ele não poderá exigir de nós que sejamos tão precisos quanto ele está acostumado a ser; e não lhe pedimos nada mais do que simpatizar com nossa fraqueza. Talvez com o tempo nós também aprendamos a entender isso, se apenas, por causa de nossa preguiça natural, pudermos chegar tão longe quanto ele já chegou.

Inicialmente, eu estava disposto a repetir nesta nova edição, a partir do meu primeiro prefácio, a justificativa para o título que dei ao meu livro, visto que o chamei de poética crítica e sustento que a essência da poesia consiste na imitação. No entanto, após uma reflexão mais madura, considero-o supérfluo. A crítica tornou-se mais comum na Alemanha nos últimos anos do que antes, e assim seu verdadeiro conceito também se tornou mais amplamente conhecido. Até mesmo os jovens sabem agora que um crítico ou juiz de arte lida não apenas com palavras, mas também com ideias; não apenas com sílabas e letras, mas também com as regras de artes e obras de arte inteiras. Certamente se pode compreender que tal crítico deve ser um filósofo e entender algo mais do que um soletrador, que apenas coleta leituras diferen-

tes ou, melhor dizendo, os erros de ortografia e impressão. Ou então pode-se recontar de um *Antibarbaro* as palavras latinas que só ocorrem nos piores escribas romanos. As pessoas também praticamente pararam de considerar todos os rimadores como poetas e ocasionalmente sabem avaliar o conteúdo dos poemas com considerável perspicácia. Portanto, prefiro relatar brevemente o que foi particularmente alterado ou aprimorado nesta nova edição.

Primeiro, mandei imprimir o *Artem Poeticam* de Horácio no idioma original ao lado da minha tradução, para que se pudesse buscar apoio no próprio texto original, dada a minha expressão ainda muito imperfeita de seus pensamentos. Embora eu tenha revisado minha tradução novamente e procurado melhorá-la, ainda assim perdi uma passagem que exigiria correção; e que me foi indicada por um estimado amigo e grande conhecedor da antiguidade. Ela está localizada bem na frente e é chamada em latim

aemilium circa ludum faber imus et unguis exprimet etc.⁶

Aqui, as palavras *aemilium circa ludum*, que não estão expressas corretamente, e deveriam ser:

No campo de esgrima de Aemil, imagens são moldadas.

Não entrarei em muitos detalhes aqui sobre as mudanças e acréscimos que foram feitos em quase todas as seções principais. Aprimorei completamente o estilo de todo o livro e o deixei impecável tanto quanto foi possível. Esclareci muitas passagens obscuras, expliquei muitas que exigiam uma apresentação mais detalhada; citei muitos testemunhos e exemplos dos melhores escritores; e, na outra parte, também adicionei algumas novas peças de minha própria obra, especialmente nos capítulos sobre odes, poemas pastorais e elegias. No

⁶ Em latim no original: “O mais apagado artífice das imediações da escola de Emílio pode, em bronze, modelar unhas etc.” Versos 31-2 da *Arte Poética* de Horácio [NT].

capítulo sobre cantatas e óperas, parágrafos inteiramente novos foram adicionados para lançar mais luz sobre o que eu não havia desenvolvido anteriormente de maneira completa. No capítulo sobre epigramas e poemas de bufonaria, uma breve discussão sobre divisas e símbolos foi inserida; e nos outros capítulos muitos acréscimos, embora menores, foram incorporados aqui e ali. Por fim, na primeira parte do Capítulo 12 sobre estilo poético, também procurei abordar certas objeções que me foram feitas recentemente a respeito da classificação do bom estilo.

O leitor interessado poderá conferir outros excelentes trabalhos da editora nesta edição. A fonte é nova e muito mais limpa do que antes. O papel é grosso e de bom tamanho. Ornamentos também foram incluídos em locais convenientes. Além disso, um completo e útil índice foi acrescentado. Com todas essas mudanças, o livro inteiro agora tem mais de 52 cadernos, enquanto antes tinha apenas 40 cadernos no total.

Ora, sei que alguns leitores ficam muito descontentes quando saem edições novas e ampliadas de livros que já possuem. Sem mencionar que ninguém tem o direito de impedir um autor de aprimorar sua obra, visto que um dia ensina outro, e ainda está para nascer alguém que possa criar uma obra-prima de uma só vez, asseguro-lhes, no entanto, que, nos pontos essenciais, esta nova edição não tem vantagem sobre a primeira. Os princípios e regras contidos na primeira ainda se encontram aqui. Nada foi omitido ou revogado que pudesse parecer de mínima importância. Conseqüentemente, aqueles que possuem a primeira edição podem usá-la com a mesma tranquilidade como se nenhuma nova tivesse sido publicada.

Finalmente, quaisquer erros de impressão que tenham ocorrido, apesar de todo o cuidado, o gentil leitor terá prazer em corrigi-los, sem deixar de conservar e demonstrar afeição e apoio ao autor.

Das sátiras ou poemas de censura

I. Assim como a poesia em geral tem a sua origem na música⁷ e nas canções antigas, assim também a poesia satírica.⁸ Muito antes de Homero, canções infames e zombeteiras já existiam e já eram cantadas; logo, esse tipo de poesia não é uma poesia assim tão nova. Aristóteles, que nos fala sobre isso no quarto capítulo de sua *Poética*, acrescenta que tais canções⁹ eram muito vis e obscenas, e Homero, ao fazer uma sátira em versos heroicos sobre o “Margites”,¹⁰ foi quem primeiro as

⁷ Por música entende-se o ditirambo, que é uma forma de lírica coral muito popular na Grécia Arcaica, de inspiração dionisíaca, e própria de ocasiões festivas. O ditirambo precede as comédias e as tragédias gregas áticas. Poetas como Píndaro tornaram-se especialistas neste tipo de lírica. Inicialmente, atribui-se a Árion o termo ditirambo para o canto dionisíaco, versificado e entoado por sátiros, até que o tirano Pisístrato (560 a.C. a 527 a.C.) elevou a devoção a Dioniso a culto oficial de Atenas, adotando as inovações de Árion e convidando Téspis, originário da ilha de Lesbos, para organizar e animar as festas das Dionisíacas Urbanas. Por volta de 530, celebra-se pela primeira vez esse festival, onde é apresentado um poema que evocava uma lenda (como era comum no ditirambo) na forma de diálogo entre um ator (*hypocrites*, “aquele que responde”) e o coro. Téspis introduziu ainda o costume de mascarar os atores e é este o aspecto que aproxima o teatro antigo dos rituais dionisíacos. Alguns poetas modernos tentaram imitar o ditirambo, como se vê no poema *Alexander’s Feast* [O festim de Alexandre] (1697), de Dryden. Cf. A. W. Pickard: *Dithyramb, Tragedy and Comedy* [Ditirambo, Tragédia e Comédia] (2ªed., 1962); M. J. H. van der Weiden: *The Dithyrambs of Pindar: Introduction, Text, and Commentary* [Os ditirambos de Píndaro: Introdução, Texto e Comentários] (1991).

⁸ Cujá origem está nos cantos fálicos.

⁹ O termo usado por Aristóteles é “comédias”.

¹⁰ *Margites*, ou ainda, *Louco enfiado de si mesmo*, é um poema satírico que Aristóteles atribui a Homero e do qual só sobraram fragmentos. Sobre *Margites*, em *El libro desaparecido de Homero*, Alfredo Álamo escreve: “Embora a figura de Homero seja quase tão mítica quanto

purificou dessa obscenidade. Margites, como já foi mencionado em outra ocasião, teria sido um vagabundo que se recusava a trabalhar como pastor, lavrador ou produtor de vinho e, por isso, conforme os costumes da época, era considerado um inútil para a sociedade. Sobre esse episódio, Homero¹¹ escreveu um poema satírico, mas desprovido da zombaria e da infâmia acima mencionadas e deu-nos, de acordo com o juízo de Aristóteles, a primeira ideia de uma boa sátira, assim como a de um bom modelo de poema heroico.¹² E do mesmo modo que esse modelo de um poema heroico deu a seus sucessores a oportunidade de criar a tragédia, também aquela, a saber, a sátira, deu origem à criação da comédia.¹³

2. Agora, o mesmo¹⁴ que Homero fez, em versos heroicos, Arquí-

a das obras que lhe são habitualmente atribuídas, a Odisseia e a Ilíada, não é de estranhar que a este cronista lendário, cuja existência não era duvidada nos tempos da Grécia Antiga, seja também atribuída outra obra: *Margites*. O próprio Platão faz referência ao bardo grego ao falar de Margites, protagonista do poema épico com o mesmo nome, que, segundo ele, «Sabia muitas coisas, mas todas as sabia mal». Sem dúvida, hoje em dia, o tal Margites encaixaria perfeitamente em qualquer tertúlia televisiva. *Margites* é um poema cómico que é considerado uma paródia da Odisseia ou da Ilíada, como considerou Aristóteles na sua época, e que também foi atribuído ao poeta Pigres de Halicarnasso, pelo menos na enciclopédia medieval grega conhecida como *Suda*. Está escrito em hexâmetros e em trímetros jâmbicos e hoje em dia considera-se que a sua origem poderá datar de meados do século VI a.C. O certo é que apenas nos chegaram restos deste poema, apenas alguns versos através de notas ou reproduções em textos medievais, que nos falam de um homem, Margites, muito tolo, tanto que não sabia quem o tinha dado à luz, se o seu pai ou a sua mãe. A última descoberta sobre esta obra perdida da antiguidade clássica deu-se em Oxyrhynchus, um sítio arqueológico egípcio onde foi encontrada uma enorme coleção de papiros da época ptolemaica e romana, entre eles alguns restos de Margites, que podem ser lidos no segundo volume de *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, do académico britânico M. L. West.” ÁLAMO, A.

¹¹ Século XIII a.C.

¹² “Poema heroico” pode ter como sinónimo “poema épico” ou “epopeia”.

¹³ Aristóteles, na *Poética*, diz o seguinte: “Com efeito, uma analogia se impõe: a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias [1449^a] assim como o *Margites* está para as comédias”. Aristóteles; *Poética*; Trad. Paulo Pinheiro; Ed. 34; 2ª ed.; 2017; p. 61.

¹⁴ Um poema satírico sobre Margites.

loco¹⁵ teria feito com *Giges*,¹⁶ segundo os testemunhos de Heródoto,¹⁷ e de Cícero¹⁸ ou de Rômulo¹⁹ no ano 325 (do calendário Oriental). Por isso Horácio²⁰ disse sobre ele:

Archilochum proprio rabies armavit Iambo.

[A raiva armou Arquíloco de seu próprio Iambo.]²¹

¹⁵ Arquíloco de Paros (c. 680 a.C. a 645 a.C.). Poeta lírico e soldado grego que viveu na primeira metade do século VII a.C. Os antigos colocavam-no em pé de igualdade com o próprio Homero. Escreveu principalmente iambos, sendo um dos primeiros e mais notáveis representantes do gênero. A seguir, nota de J. Guinsburg sobre Arquíloco na Tradução, notas e posfácio de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche: “Famoso poeta do século VII a.C., provavelmente, que escreveu elegias, sátiras, odes e epigramas, tendo introduzido o trímetro iâmbico e o tetrametro trocaico. Filho de uma escrava, parece que nasceu em Paros, sendo forçado, pela extrema pobreza em que vivia, a emigrar para Tasos, onde teria sido soldado mercenário e teria morrido numa batalha entre pários e naxios. De sua mestria conta-se que, apaixonado pela filha de Licambes, Neobule, e tendo sido repellido pelo pai da moça, vingou-se com estrofes tão satíricas que pai e filha se enforcaram [...]”. Nietzsche, F.; *O nascimento da tragédia ou belenismo e pessimismo*; Cia. Das Letras; São Paulo; 1992; p. 148.

¹⁶ Aqui pode ser uma referência a Giges, rei da Lídia, ou ao fragmento 19W de Arquíloco intitulado *Giges de muito ouro*. No caso do fragmento 19W cf. artigo *A lírica grega arcaica: Arquíloco de Paros – Estudo do Fr. 19*, de Ferreira, M.O.; in *Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*; Vol. 1; janeiro/julho; 2009. No caso do rei, foi o primeiro rei da Lídia da dinastia Mérmnada, com um reinado que durou aproximadamente de 680 a.C. a 644 a.C. Giges é mencionado nas obras de Heródoto e é conhecido por ter assumido o poder após assassinar seu antecessor. Mas também é lembrado por ser um dos primeiros tiranos registrados pelos gregos, o que destaca a sua relevância no contexto da Grécia Arcaica.

¹⁷ Heródoto (484 a.C. a 425 a.C.). No artigo *A lírica grega arcaica: Arquíloco de Paros*, Ferreira, M.O. diz que, segundo Heródoto, Arquíloco foi contemporâneo de Giges, o rei da Lídia, mas: 1) Hauvette (1905:12) tem a opinião de que tal passagem não possui valor biográfico, pois o poeta poderia estar apenas fazendo uma referência a algo do passado, conhecido por meio da tradição e 2) Lassere (1968: XXVI-VII) põe em dúvida o sincronismo temporal entre Giges e Arquíloco. Ou seja, não é possível afirmar que Arquíloco foi contemporâneo de Giges, o rei da Lídia; no entanto, parece que Gottsched está se referindo a ele.

¹⁸ Cícero (106 a.C. a 43 a.C.).

¹⁹ Rômulo Augusto (c. 465-511).

²⁰ Horácio (65 a.C. a 8 a.C.).

²¹ No original: “*Res gestae regumque ducumque et tristia bella quo scribi possent numero, monstravit Homerus; uersibus inpariter iunctis querimonia primum, post etiam inclusa est uoti sententia compos; quis tamen exiguis elegos emisserit auctor, grammatici certant et ad huc sub iudice lis est; Archilochum proprio rabies armavit iambo; hunc socci cepere pedem grandesque cotburni, alternis aptum sermonibus et popularis uincentem strepitus et natum rebus agendis; Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum et pugilem uictorem et equum certamine primum et iuuenum curas et libera uina referre*”. Horácio. *Arte Poética*. Introdução, tradução e notas

Para entender esse versículo, deve-se conhecer a história que o antecede. Licambes havia prometido Neobule, uma de suas três filhas, a Arquíloco. Quando este último estava prestes a assumir o compromisso, Licambes recusou-se e deu-a a outro. Isso enfureceu tanto Arquíloco, que ele fez, em versos iâmbicos, a mais corrosiva das sátiras de vingança. Esse fato levou Licambes a tal desespero, que ele se enforcou; alguns dizem que suas três filhas, que não haviam feito mal algum, fizeram o mesmo. Dos poemas de Arquíloco restaram apenas alguns versículos, publicados pelo Sr. Stephanus nos *Fragmentos Líricos*.²² So-

de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica, 1972 (v. 73-85). A seguir a tradução de Daiane Grazielle Schiavinato em *Orator, de Cícero: Tradução e Estudo de Fragmentos de uma Poeta Clássica* (2013):

“Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero. O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a acção. A musa concedeu à lira o cantar de deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados”. Schiavinato, D.G.; Dissertação de Mestrado *Orator, de Cícero: Tradução e Estudo de Fragmentos de uma Poética Clássica*; Univ. Júlio de Mesquita; 2013; p.14.

²² Sobre esses fragmentos, cf. Rodrigues, L.P. em *Arquíloco de Paros e a utilização do Iambo como gênero literário invectivo*. A seguir, fragmentos do poema de Arquíloco *Sobre os Licâmbidas* na tradução de Rodrigues (p. 45 e ss.):

“De ramo de mirto na mão se deleitava, ou com a bela flor da rosa, (Fr. 30W)
 ... e a sua cabeleira
 os ombros e as costas banhavam de sombra. (Fr. 31W)
 ...
 Sobre um muro se inclinavam em local umbroso. (Fr. 36W)
 ...Tal recinto, em redor do pátio, percorremos. (Fr. 37W)
 ...de Licambas a filha mais gentil (Fr. 38W)
 a ama trouxe-as, perfumados os cabelos e os seios. E mesmo um velho delas se enamoraria
 ó Glauco... (Fr. 48W, v.5-7)
 ...se assim me fora dado tocar a mão de Neobule. (Fr. 118W)
 ...e lançar o trabalhador sobre o odre e, barriga contra barriga, apertar coxas nas coxas. (Fr. 119W)
 Zeus pai, minhas bodas não cheguei a celebrar. (Fr. 197W)
 ...Esse fulano não vai me escapar impune. (Fr. 200W)
 ...Muitas manhas tem a raposa, e o ouriço apenas uma, [bem eficaz] (Fr. 201W)”.
 Citando Rodrigues: “Nestes diversos fragmentos é possível perceber uma série de ataques

bre Arquíloco, o que se sabe é que se tornou soldado e morreu, tempos depois, em combate.²³ Quanto aos seus poemas, além de terem sido demasiadamente corrosivos, compuseram-se ainda de muitos elementos lascivos e contrários às boas práticas, razão pela qual os Lacedemônios proibiram que fossem lidos em suas cidades. No entanto, seu hino em louvor a Hércules tornou-se tão popular, que era sempre cantado três vezes para os vencedores nos Jogos Olímpicos. Apolônio,²⁴ o rodesiano, escreveu sobre sua vida, e Heráclides²⁵ discursou sobre ele. Todavia, por mais famoso e respeitado que tenha sido na sátira iâmbica, teve poucos sucessores reputados. Não se sabe de ninguém que o tenha imitado; talvez porque em seu estilo de escrita houvessem muitos traços de vingança, parecendo mais uma afronta pessoal do que uma punição aos vícios como um todo. Talvez seu modo obsceno de se expressar tenha suscitado aversão aos seus poemas. Contudo, os versos iâmbicos inventados por ele foram empregados em vários tipos de poesias ao longo do tempo.

3. Aristóteles menciona em suas principais obras que, à sua época, canções satíricas carregadas de obscenidades eram cantadas aberta-

à família de Licambas. Primeiramente, a investiva moral de desonra às suas filhas. Fazendo um rápido percurso pelos fragmentos, podemos notar que: a flor pode ter uma conotação sexual (30W), inclusive o próprio Arquíloco já utilizou esta metáfora em outros fragmentos; as frases “se inclinar sobre o muro” e percorrer o “redor do pátio” (Frs. 36W e 37W) podem estar ligadas à denotação de sexo em locais públicos; o Fr. 118W menciona explicitamente Neobule; nos Frs. 197W, 200W e 221W, o narrador diz não ter celebrado o casamento e expõe um sentimento de vingança para com alguém, assim, é possível considerar que se trata de Licambas; o Fr. 201W, de natureza fabular, é o que consta na citação feita por Everitt (2019, p.147), mencionada na nota 10” (cf. p. 48). Rodrigues, L.P.; *Arquíloco de Paros e a utilização do Iambo como gênero literário investivo*; TCC para o título de Bacharel; Escola de Letras; UNIRIO; Rio de Janeiro; 2021.

²³ Segundo Ferreira, M.O. no artigo *A lírica grega arcaica: Arquíloco de Paros*: “Depois de suas más experiências em Tasos, partiu para Esparta e, de lá, segundo Valério Máximo (VI, 3) e Plutarco (Lac. Inst. 34, 239 b-c), foi expulso por covardia. [...] Assim, após andar pela Itália Meridional, regressou ao local onde nasceu e encontrou a morte em luta contra os habitantes de Naxos [...]”. Ferreira, M.O.; *A lírica grega arcaica: Arquíloco de Paros – Est. Do Fr. 19; in Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*; Vol.1; janeiro/julho; 2009; p. 2.

²⁴ Apolônio de Rodes (295 a.C. a 215 a.C.).

²⁵ Heráclides Pôntico (ou, Heráclides, o Pôntico) (390 a.C. a 310 a.C.).

mente em diversas cidades²⁶ e, por isso, findaram submetidas às leis das cidades-estados. Por conseguinte, os melhores poetas, aqueles que possuíam uma predisposição natural para a sátira, voltaram-se para as comédias que, no começo, foram ganhando fama através de Pratinas,²⁷ Eupólide,²⁸ Cratino²⁹ e Aristófanes,³⁰ e depois, com Fílemon³¹ e Menandro,³² chegaram ao seu auge. Assim é, pois, o relato de Horácio no livro I da *Sátira IV*:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque Poetae,
Atque alii, quorum Comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur;
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus; multa cum libertate notabant.

[Eupólide, Cratino, Aristófanes e outros poetas da
Comédia Primitiva,³³ se alguém fosse digno de ser

²⁶ Aristóteles diz o seguinte na *Poética*: “[...] também os dóricos reivindicam para si a origem da tragédia e da comédia (a comédia é reivindicada a uma só vez pelos megáricos daqui, que dizem que ela surgiu no momento em que estavam sob o regime democrático; e pelos megáricos da Sicília, pois é desse local que advém o poeta Epicarmo, bem anterior a Quiônidas e a Magnes; a tragédia é requerida por alguns [35] dos dóricos que habitam o Peloponeso), tomando as palavras como signo de evidência; pois declaram nomear as aldeias periféricas de *kómas* – enquanto os atenienses as nomeiam “demos” – e que o termo “comediantes” {*komoidoús*} não provém de “estar possuído” {*komázein*}, tal como é dito, mas porque vagavam entre as aldeias {*kómas*} na condição de degradados, expatriados de suas cidades; [1448b] e também porque eles {os dóricos} atribuíam a *poieîn* {fazer} o termo *drân*, enquanto os atenienses *práttēin*”. Aristóteles; idem; p. 55.

²⁷ Pratinas (c. 500 a.C.). Natural de Fliunte, pólis do noroeste do Peloponeso, perto de Nemeia. A única data relativamente segura é -499/-496, a mesma de Quérilo. Restam-nos nove fragmentos de sua obra. Segundo a tradição, compôs 18 tragédias e 32 dramas satíricos, mas os antigos lembravam-se dele apenas como o criador do gênero satírico dramático.

²⁸ Eupólide, ou Eupólide (446 a.C. a 411 a.C.).

²⁹ Crátinos (c. 520/515 a.C.(?) a c. 423 a.C.).

³⁰ Aristófanes (c. 447 a.C. a c. 385 a.C.).

³¹ Philemon (c. 362 a.C. a c. 262 a.C.).

³² Menandro (c. 342 a.C. a 291 a.C.).

³³ Há ainda a seguinte tradução de Marcello Peres Zanfra: “Os poetas Eupólide, Cratino, Aristófanes e outros poetas que pertenceram à Comédia Antiga, se houvesse alguém que merecesse ser censurado porque era perverso ou ladrão, devasso ou assassino ou que fosse difamado por algum outro motivo, o criticavam com muita liberdade”. Cf. *Horácio Sat. 1.4, a*

Descrito como vil, ladrão, devasso, assassino;
 Ou de ser difamado por qualquer outro motivo,
 O faziam com notável liberdade.]

Isso nos mostra perfeitamente qual era a essência de suas sátiras. Descreviam pessoas tolas ou cruéis que haviam se tornado conhecidas por sua maldade e modo de vida devasso. Nas repúblicas livres, que existiam em todos os cantos da Grécia, um poeta tinha essa liberdade. E como sempre houve uma má disposição dos nobres em relação à plebe, o povo gostava de ver quando os magistrados, e até mesmo os príncipes das grandes cidades, eram corajosamente expostos. Mas quando os poderosos tomaram o leme das mãos do povo, essa liberdade poética foi cercada, como se verá adiante no capítulo sobre a comédia. Vide o douto tratado de [Isaac] Casaubon *De poesi satyrica graecorum* [*Da poesia satírica grega*]³⁴.

4. Entre os latinos, canções fesceninas e espinhosas sempre estiveram em voga, e isso remonta a tempos passados³⁵. O povo do campo

comédia de Terêncio e a filiação do gênero satírico. ZANFRA diz que os primeiros versos das sátiras de Horácio são sobre os poetas da *comoedia prisca* (v. 2), e que sua principal característica (partilhada por Lucílio, criador da sátira romana) era “a liberdade para a crítica dos vícios humanos”. Cf. ZANFRA, M.P.; Revista Phaos; Campinas, SP; jan/jun; 2017. Neste ensaio, ZANFRA propõe uma outra leitura para além daquela em que Horácio haveria traçado com esses versos uma relação direta com a *comoedia prisca*, expressão que traduz por Comédia Antiga. A seguir, o verso (completo) citado por Gottsched na tradução de ZANFRA:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est, siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, quod moechus foret aut sicarius aut alioqui famosus, multa cum libertate notabant. hinc omnis pendet Lucilius, bosce secutus, mutatis tantum pedibus numerisque, facetus, emunctae naris, durus componere uersus.

“Os poetas Eupólide, Cratino, Aristófanes e outros poetas que pertenceram à Comédia Antiga, se houvesse alguém que merecesse ser censurado porque era perverso ou ladrão, devasso ou assassino ou que fosse difamado por algum outro motivo, o criticavam com muita liberdade. Lucílio se liga por completo a essa escola, seguindo-os e mudando apenas a metrificacão e o ritmo. Era espirituoso, sagaz, porém mau versificador”. (Sat. 1,4. vv. 1-8). ZANFRA, M.P.; Revista Phaos; Campinas, SP; v.17n.1; jan/jun; 2017; p.221-238.

³⁴ Sobre *De poesi satyrica graecorum* cf. SCATOLIN, A.; *A construção do De satyrica graecorum poësi et Romanorum sátira* [*Da poesia satírica dos gregos e dos romanos*], de Isaac Casaubon; 1º Simpósio de estudos clássicos da USP; Org. Marco Martinho dos Santos; São Paulo; Ed. Humanitas; Fapesp; 2006.

³⁵ Gottsched usa o termo “antiguidade”, mas como ele está falando da antiguidade dos lati-

costumava se divertir com elas nos dias de festas, desde a época de Augusto³⁶; o que pode muito bem ter dado à Lucílio³⁷ a ocasião para a invenção da sátira latina. Entretanto, a métrica de seus versos é muito diferente da métrica dos versos de Arquíloco. Pois, enquanto este se valeu do iâmbico, Lucílio escreveu em versos alexandrinos conforme os parâmetros de Homero; e com tanto sucesso, que seus sucessores Horácio,³⁸ Juvenal³⁹ e Pérsio⁴⁰ acabaram adotando os mesmos parâmetros. Esses três atingiram o ápice da perfeição na poesia satírica, e devemos tomá-los como modelos se quisermos fazer algo de relevante nesse âmbito. Contudo, embora o estilo de escrita satírica de Lucílio⁴¹ tenha se consolidado e feito sucesso mesmo depois de sua época, ele não escreveu senão no formato prosaico.⁴² O que aconteceu também com

nos, a opção encontrada foi “tempos passados”; assim não se confunde com o que entendemos atualmente por “antiguidade” no âmbito da poética e da Arte.

³⁶ Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus (63 a.C. a 14 d.C.). Fundador do Império Romano e seu primeiro imperador. Governou de 27 a.C. até sua morte.

³⁷ Gaius Lucilius (180 a.C. a 102 a.C.). É o mais antigo satirista latino cujas sátiras foram consideradas, pelos próprios romanos, como extremamente mordazes beirando a invectiva (ou, difamação), razão pela qual passou-se a chamar de luciliânica todo tipo de sátira mordaz e difamatória. Dos seus trinta livros de versos, organizados em três coleções, apenas alguns fragmentos chegaram à Idade Moderna. Trata-se de uma obra claramente invectiva, autobiográfica e construída com a intenção de provocar o riso. Foi considerado o fundador da poesia satírica em Roma e o primeiro a estabelecer o tom conversacional do gênero, mantido por vários de seus sucessores, como Horácio (cujos livros de sátiras são intitulados: *Sermones [Conversas]*), e Juvenal, autor de diversas sátiras dialogadas. Foi ele também, que abandonando as formas polimétricas arcaicas, estabeleceu o hexâmetro dactílico como o verso apropriado para a sátira. Acredita-se que tais escolhas tiveram origem na grande influência que sofreu da poesia iâmbica grega e do método socrático.

³⁸ Quintus Horatius Flaccus, (65 a.C. a 8 a.C.).

³⁹ Decimus Iunius Iuvenalis (c. 55-128).

⁴⁰ Aulus Persius Flaccus (34-62). Poeta e satirista romano de origem etrusca. Em suas poesias e sátiras, demonstra uma sabedoria estoica e uma forte crítica ao que considerava abusos estilísticos de seus contemporâneos. Suas obras, que se tornaram muito populares na Idade Média, foram publicadas após sua morte pelo amigo e mentor, o filósofo estoico Lúcio Aneu Cornuto (c. 60 d.C.).

⁴¹ Embora na versão original do texto esteja escrito Lucianus, Gottsched está falando de Lucílio.

⁴² Um poema escrito em prosa é aquele que possui uma estrutura básica de texto com parágrafos não versados, não sujeito a nenhum tipo de rima, ritmo, estrutura métrica de frases e número de sílabas. O número de sílabas se refere à quantidade de vezes que a boca se abre

os mais recentes, como Erasmus,⁴³ Ulrich von Hutten,⁴⁴ Agrippa,⁴⁵ Thomas More⁴⁶ e muitos outros que produziram escritos satíricos razoáveis, mas a maioria não em verso, de modo que não podemos incluí-los aqui. E na atualidade, embora não faltem sátiras poéticas em latim entre os italianos, alemães e franceses, normalmente são chamadas de menipeias;⁴⁷ os latinos não passam de copistas e amadores, e melhor seria se se ativessem aos padrões dos antigos.

5. Das nações atuais, quase todas se destacaram nesse aspecto.⁴⁸

para pronunciar uma palavra onde o som emitido por cada abertura corresponde a uma sílaba, o que permite classificar as palavras conforme seus números silábicos: monossílabas (1 sílaba), dissílabas (2 sílabas), trissílabas (3 sílabas) e polissílabas (4 ou mais sílabas).

⁴³ Erasmus Alberus (1500-1553). Humanista, teólogo, poeta fabulista e polemista alemão. Não apenas lutou pela causa protestante, como ainda se tornou pastor. Talvez tenha sido o único membro do partido de Lutero a enfrentar os católicos com as armas da sátira literária, ao ponto de publicar (1542) uma sátira em prosa com um prefácio de Lutero: *Der Barfusser Monche Eulenspiegel und Alkoran* [Os monges descalços Eulenspiegel e Alkoran]; adaptação paródica da *Liber conformitatum* [Livro de conformidades (ou, de modos, de costumes)] do franciscano Bartholomew Rinonico, de Pisa, na qual a Ordem Franciscana é ridicularizada.

⁴⁴ Ulrich von Hutten (1488-1523). Humanista, filólogo, erudito, poeta e reformador germânico.

⁴⁵ Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630). Poeta, soldado e apologeta de nacionalidade francesa e religião huguenote (ou, protestante). Seu renomado poema épico *Les Tragiques* [As tragédias] (1616) é considerado sua obra-prima. Em um livro sobre seu contemporâneo católico Jean de La Ceppède, o poeta inglês Keith Bosley chamou d'Aubigné de "o poeta épico da causa protestante". Segundo Bosley, após sua morte foi esquecido até que os românticos o redescobriram no século XIX. Dividido em sete livros, *Les tragiques* incorpora a influência literária de fontes clássicas, como as da tragédia e da sátira, muito evidentes nos três primeiros livros (*Les Misères, Les Princes e La Chambre Dorée* [Os miseráveis, Os príncipes e O quarto dourado]). Antes disso, sofreu a influência de gêneros como história eclesiástica, martirologio e apocalipse, o que se pode ver nos livros restantes: *Les Feux, Les Fers, Vengeances e Jugement* [O fogo, o ferro, vinganças e julgamentos].

⁴⁶ Sir Thomas More (1478-1535). Magistrado, filósofo, escritor, estadista e humanista inglês. Autor de *Utopia* (1516).

⁴⁷ Sátira menipeia é uma sátira escrita geralmente em formato de prosa, com extensão e estrutura similar a um romance, caracterizada sobretudo pela crítica às atitudes mentais, e não a indivíduos específicos. Teria sido criada por Menipo, escritor grego antigo cujas obras se perderam. Foi mantida, no entanto, por Luciano de Samósata e Marco Terêncio Varrão. Cf. também BAKHTIN, Mikhail; *Problemas da Poética de Dostoiévski*; Tradução de Paulo Bezerra; Forense Universitária; Rio de Janeiro; 2008.

⁴⁸ O da poesia satírica no formato prosaico.

Dentre os franceses, Regnier⁴⁹ e Boileau⁵⁰ foram os maiores escritores de sátiras, embora Rousseau⁵¹, infelizmente, não os tenha considerado dessa forma. Dentre os italianos, Aretino;⁵² na Inglaterra, o Conde de Rochester;⁵³ e, na Rússia, o príncipe Cantemir;⁵⁴ todos fizeram nome com suas sátiras, sem mencionar inúmeros outros que não são tão famosos. No caso de nós, alemães, Opitz⁵⁵ incorporou aqui e ali muitas passagens reconhecidamente satíricas em seus poemas, mas não consigo encontrar uma única peça sua, que possa ser chamada de sátira. Hans Wilmsen L. Rost, ou seja, Laurenberg von Rostock⁵⁶ publicou em 1655 [12^a ed.] quatro poemas jocosos, que eram de fato poemas satíricos. São poemas rimados que tratam do modo de agir e da conduta dissimulada do povo, do vestuário antiquado, da confusão das línguas com seus vários significados, mas todos no baixo-alemão⁵⁷ mettenbergiano. Eles

⁴⁹ Mathurin Régnier (1573-1613).

⁵⁰ Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Poeta, tradutor, polemista e teórico da literatura francesa. Foi introduzido na corte em 1669 após a publicação de *Discurso sobre a sátira* (1666). Depois da *Poética* de Aristóteles, sua *Art Poétique [Arte Poética]* é sem dúvida um dos escritos que mais influenciou o pensar e o fazer da arte poética no Ocidente. Ao contrário do que foi por muito tempo opinião corrente, *Arte Poética* trata-se, não de um código de leis a serem seguidas, mas de uma reflexão sobre obras-primas. Cf. Célia Berrettini, tradutora de *Art Poétique*. Ed. Perspectiva; São Paulo; 1979.

⁵¹ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

⁵² Pietro Aretino (1492-1556). Escritor, poeta e dramaturgo italiano. Autor de *Diálogo das Prostitutas* e *Sonetos Luxuriosos* (1534).

⁵³ John Wilmot, segundo Conde de Rochester (1647-1680). Libertino inglês, amigo do rei Carlos II e escritor de poesias satíricas e obscenas.

⁵⁴ Antiokh Dmitriyevich Kantemir (1708-1744).

⁵⁵ Sobre Opitz (1597-1639), pesquisador artigo de Tito Lívio Cruz Romão publicado na Rev. Entrelaces (UFC; Abr-Jun 2018) intitulado *Martin Opitz e seu Manual de poética alemã*.

⁵⁶ Johann Laurenberg (1590-1658), pseudônimo Hans Willmsen Laurenbergius Rostochiensis. Escreveu várias obras, como um dicionário intitulado *Antiquarius*, um *epithalamium (Vênus navegans [Venus navegando])*; epitalâmio, do grego *epithalamion*, é derivado de *epi*: sobre, e *thalamos*: câmara nupcial, é um poema ou canção, geralmente de natureza religiosa, criado para celebrar um casamento e desejar bênçãos aos noivos), poesias cômicas e satíricas em alemão, comédias alegóricas e poemas em latim, tratados de álgebra, obras pedagógicas e um manual topográfico.

⁵⁷ Baixo-alemão (*Niederdeutsch, Plattdeutsch* ou *Plattdüütsch*, em alemão, e *Nederduits*, em neerlandês) é o conjunto das línguas (que pertencem à área dialetal) faladas no norte da Alemanha e no leste dos Países Baixos.

contêm uma quantidade exagerada de sal e vinagre, e até teria valido a pena se tivessem sido compostos primeiro no alto-alemão⁵⁸ Depois dele, Rachel⁵⁹ foi o primeiro que se aventurou na criação de dez sátiras no estilo galante, e com isso provou ser, por assim dizer, o nosso Lucílio. Ele merece essa alcunha, não apenas por seu estilo de escrita extremamente mordaz e veemente, mas também pelos versos vis e obscenos, que Horácio imputava ao notável romano. Ainda assim, ele é digno de ser lido porque mostra uma razão plenamente consistente, uma boa moral e um gosto evidente, tal como muitas passagens já citadas por mim podem ilustrar claramente. E do mesmo modo que Boileau não teve nenhuma vergonha de confessar que imitava diligentemente Horácio, Juvenal e Pérsio, incluindo até mesmo traduções de passagens inteiras suas, podemos confessar o mesmo de Rachel. Em algumas delas ele até parece ser apenas um tradutor desses latinos, especialmente de Juvenal; e seria bom, quando de uma nova edição, que [tais passagens] fossem devidamente citadas. Como exemplo, deve nos servir o início da quinta sátira [de Rachel] *Da Prece* onde o espírito de Juvenal e de Pérsio são facilmente identificáveis.

QUINTA SÁTIRA (*Da Prece*)

Alegra-te, ó Makrin⁶⁰! Reverencie e honre este dia,
 Onde o cômputo da tua juventude se estenderá.
 Ofereça graças e sacrifícios aqui, basta trazer uma colher de vinho,

⁵⁸ Alto-alemão é o mesmo que estilo galante alemão.

⁵⁹ Joachim Rachel (1618-1669). Autor de *Deutsche Satirische Gedichte [Poemas satíricos alemães]*; (1664). Cf. *A history of german literature [A história da literatura alemã]*; Scherer; Ed. 1886; p. 369.

⁶⁰ Makrin pode ser um nome fictício, um tipo literário, uma figura de retórica ou uma personagem simbólica. Na sátira clássica e renascentista era comum usar nomes inventados ou genéricos para representar tipos humanos (como Crispin na *Commedia dell'arte [Comédia de arte]* ou Marfurio nas sátiras do século XVI). Makrin pode ser o arquétipo de um homem vaidoso, hipócrita ou ingênuo alvo da crítica de Rachel. Mas também pode ser alguém que viveu em sua época, pois Rachel satirizava pessoas e costumes locais, como professores, clérigos e nobres. O nome remete ainda a termos gregos e latinos, como macros, longo, *macrinus*, que aludem a algo seco ou áspero.

Pois com vossos agravos Deus não será provido.
 Uma prece sagrada, que não tem o sabor da escassez
 Vale mais que cem bois. Tu carregas sem disfarces
 O desejo do coração, deixa-o claro para todos,
 E não sussurres segredos aos ouvidos dos deuses,
 Como geralmente fazem. Se ninguém aparecer,
 Então clamas em voz alta – “Conceda-me de qualquer maneira,
 Ó Júpiter, um coração que esteja às tuas ordens,
 Imaculado de pudor, alegre, honesto, sincero,
 Inimigo da avariza e da usura!” Isso é o que deve ser exclamado pela
 boca;

No interior, contudo, fala o coração coisas outras,
 E murmuras para si mesmo – “Ó, que a boa sorte
 Me dê cem mil ducados!
 Ó, que meu velho amigo, minha rica tia,
 Estejam tranquilos e felizes pelos verdejantes prados!
 Ó, que o filho de Nicanor, que herdará mais que eu,
 Receba, hoje ainda, um golpe de morte fatal;
 Pois, herdar tantos bens, de que servirá,
 Se sua vida não é mais do que uma agonia diária?
 Negro, magro, feio, pálido, consumido pela febre,
 Um espectro, um corpo, que não é digno nem de um moleiro.
 Ai de mim, quem me dera ter uma mulher de muitas posses,
 Que adentrasse em minha casa hoje, e morresse amanhã!
 Veja, como Nereu, o rico tecelão, é sortudo:
 Já é a terceira mulher que manda para a sepultura”.
 Esse é o desejo do coração. E que agora tal desejo
 Possa ser ouvido pelo justo e sagrado Céu.
 Vais pela manhã, derramas três vezes
 Água do Tibre sobre a cabeça, o Rio que purifica
 Os pecados da noite.

6. No ano 1676 (do calendário Oriental), Martin Kempe⁶¹ publicou a 12ª edição da *Siegspracht*⁶² [*Triunfo da poesia*], que se refere sobre-

⁶¹ Martin Kempe (1642-1682).

⁶² Gottsched está se referindo à obra de Martin Kempe *Siegspracht* [*Triunfo da poesia*].

tudo à poesia, mas onde encontram-se três poemas punitivos [ou de censura]. Há várias passagens animadas, e boas ideias ali; só que não são, de longe, tão mordazes quanto as de Rachel, de modo que não logrou nenhuma reputação como escritor satírico. Pouco tempo depois surgiu o Barão de Canitz,⁶³ um espírito muito mais refinado, que adquiriu através dos estudos, das viagens, e do convívio social com os nobres da côrte, não apenas um modo de vida melhor, como um gosto muito mais apurado. Em suma, tornou-se o nosso Horácio alemão. À poesia imiscuiu dissimuladamente seu espírito satírico; para seu próprio divertimento, não se deixando dominar por ele ao longo de toda a sua vida. Vemos isso em seus versos quando corria o risco de ser visto, contra sua própria vontade, como poeta [satírico]:

É vero, o que escreves não verá a luz.
 E desde quando isso é para vós um malogro?
 De vossas belas peças concebidas, parece-me que
 Muitas páginas proibidas esvoaçam-se pelas tavernas.
 Assim te tornarás um poeta, por mais que o negues;
 Quem sabe, tu não serás reconhecido em breve pelo público?
 Talvez um poema teu, fruto do ócio,
 Seja um dia descoberto como injurioso, num mundo por vir;
 No interior de um legítimo tomo de Juvenal,
 Quando este estiver embalado em papel de embrulho.⁶⁴

Mas o termo *Siegspracht* também está ligado à *Arte Poética* de Boileau, que por ser considerada a poética mais influente do século XVII, também é conhecida como a obra sobre a poesia que triunfou.

⁶³ Friedrich Rudolph Ludwig Freiherr von Kanitz (1654-1699). Diplomata e poeta Brandemburgo-prussiano. Cf. Dissertação para o título de doutorado *Friedrich Rudolph Ludwig von Kanitz: Sein Verhältnis zu dem französischen Klassizismus und zu den lateinischen Satirikern* [Friedrich Rudolph Ludwig von Kanitz: Sua relação com o classicismo francês e os satiristas latinos] onde Valentin Lutz analisa a influência das diversas correntes literárias sobre Canitz e sua obra. Dissertação inaugural para o título de doutorado em Filosofia; Faculdade de Filosofia da Universidade de Heidelberg; 1885.

⁶⁴ *Löschpapier*, traduzido aqui por “embrulho”, é literalmente “mata-borrão”, mas o termo “embrulho” atende melhor ao ritmo do poema. Mata-borrão é um papel feito de material poroso, geralmente com fibras naturais como o algodão, utilizado para secar rapidamente a tinta da caneta tinteiro e para absorver líquidos em excesso em experimentos químicos e

Não obstante [ele não querer ser visto como poeta satírico], exprimia as vezes suas ideias sobre o curso do mundo de forma extremamente hábil e perspicaz, especialmente quando se tratava da vida na cômte, de modo que até hoje impressionam as tramas [*als ob*]⁶⁵ escritas por ele. Seus versos são puros, e ainda assim contundentes; ritmados, e não monótonos; carregados de sagacidade, e ao mesmo tempo modestos e fiéis à virtude. Traduziu engenhosamente tanto do latim quanto do francês, como se vê [na tradução] de algumas peças de Horácio e de Juvenal, e nas sátiras contra os nobres de Boileau. Sobre essas em particular, um francês que aprendeu muito bem o alemão daqui me garantiu que suas traduções eram tão boas, tão mais consistentes que os originais, que entendia tudo perfeitamente. Como exemplo da sua habilidade para escrever, gostaria de destacar na *Sátira IV* o relato de um alto funcionário do Estado e sua vida na cômte:

Mas onde encontrar um espírito animado,
 Sagaz, que a cômte a seu favor se mostre,
 E que diariamente lhe dê a oportunidade, em meio a acontecimentos
 tão distintos,
 De compreendê-los, com toda clareza?
 O que achas que falta a quem chegou nessa posição,
 Que a essa altura ri da flecha da inveja?
 Se mais ninguém, além dele, anda ao lado do príncipe,
 Ele deve, como um amigo, e não como um cego, acompanhá-lo.
 Ele é chamado de braço-direito do príncipe, aquele que garante o seu
 bem-estar;
 Seu ouvido, que nos ouça; seu olho, que nos aviste;
 A alma, que o anime a cogitar nossa soberania;
 O recurso, que ele o tenha, para empreender algo de tamanha grandeza.
 Atribui-se à má sorte, as coisas que vão mal,

trabalhos de restauração.

⁶⁵ *Als ob* foi traduzido como “trama” no sentido de “fazer de conta”. As opções “conto” e “ficção” foram descartadas para não se confundirem com os gêneros literários que levam esses nomes.

E, a ele, o Estado ainda não ter caído em ruína.
 O príncipe é o único que dá graças, por ser tão bem advertido por ele,
 Quando o soldado está em combate, e o comerciante falido.
 Vale a pena atacar? Seremos bem-sucedidos?
 A abundância entrará pelas portas e janelas?
 E sua linhagem, será mantida?
 Ele conseguirá avaliar cada cabeça, conforme a cobiça?
 Ele vê o esplendor de sua casa, revestida de mármore,
 Seu formato, tal como foi esculpida, brilha como ouro.
 Sua elegia fúnebre, ele próprio a contempla em vida,
 Já totalmente impressa, colada nas paredes [do reino].
 Tal pessoa, que vê a si próprio em posição tão desejável,
 Não empregou em vão os bens de seu pai,
 E de verdade não pode invejar a luxúria dos outros,
 Que se alimentam de grãos, de ovelhas e de bezeros.

7. Se temos, portanto, um Horácio alemão [Canitz] para exibir como nosso, Benjamin Neukirch⁶⁶ deve ser chamado, então, de nosso Juvenal.⁶⁷ Suas sátiras viris e extremamente picantes merecem certamente ser respeitadas, especialmente porque ele não diz as verdades mais amargas com risos e piadas, mas com seriedade e afinco. A princípio o secretário Hancke⁶⁸ nos mostrou seus poemas em meio a sua [biografia]; posteriormente mandei que fossem reimpressos em forma de [coletânea]. [Assim como Canitz, Neukirch] também passou al-

⁶⁶ Benjamin Neukirch (1665-1729). Poeta, editor e pioneiro do estilo galante alemão. Cf. Erich Schmidt: *Neukirch, Benjamin*; In: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB); Band 23; Duncker & Humblot; Leipzig 1886; S. 510–512.

⁶⁷ Os detalhes da vida de Juvenal são obscuros. A partir das obras de Lucílio, Horácio e Pérsio, sabe-se que ele escreveu pelo menos 16 poemas em hexâmetro dactílico cobrindo de forma enciclopédica os acontecimentos do mundo romano.

⁶⁸ Gottfried Benjamin Hancke (1695-1750). As datas dos fatos que marcaram a vida de Hancke são completamente desconhecidas. Acredita-se que frequentou uma escola de gramática em Breslau e que estudou direito por algum tempo, dado que certa vez se identificou como advogado da cidade de Schweidnitz, e uma vez que suas primeiras obras foram impressas nessa cidade, pode ser que ela tenha sido também seu local de moradia. De grande importância para sua carreira poética foi o apoio que recebeu do Conde Imperial Franz Anton von Sporck no Castelo de Kuks. No final da vida, trabalhou como secretário de arquivo em Dresden.

gum tempo em Berlin, familiarizando-se tanto com os prazeres quanto com os lamentos da côrte. Às vezes era tomado de ira, principalmente quando constatava, juntamente com sua Musa, que enquanto Besser⁶⁹ estivesse na côrte não conseguiria ascensão. Seus poemas eram exaltados [na côrte], mas o deixavam viver na miséria, como ele mesmo muitas vezes se lamentou, embora seu espírito pudesse ser considerado, tal como Virgílio em Roma, um dos mais nobres [do reino]. Ainda que isolado, expressou de maneira muito amarga e enfática suas ideias sobre a educação dos filhos, os três vícios dominantes, e aí por diante. À título de demonstração vou apresentar um excerto da *Sátira VII* “Aos poetas incompreendidos”; e nela pode-se ver ainda um fragmento sobre sua sina durante o reinado de Frederico, o Soldado,⁷⁰ e seu sucessor.

A razão arrebatadora, a irresistível certeza
 Do poeta que, morto de fome labuta,
 É arrastado de forma enganosa para o Parnaso,⁷¹
 Desviando-se do curso estabelecido pelos antigos,
 Preenche páginas de despeito e astúcia.
 Todos cuja obra beira a loucura,
 Tornam-se tão ousados, que definem os cânones.
 A candura dos gregos, condenada à morte,
 A sabedoria de Maro,⁷² transformada em piada nas aulas para os jovens,
 A poética de Horácio, apelidada de arte do grilo cinzento;
 E todo aquele que se deixa levar pelo primeiro impulso,

⁶⁹ Johann von Besser (1654-1729). O rei Frederico Guilherme I, da Prússia (1688-1740), nomeou-o mestre de cerimônias, nobre e poeta da côrte (1690). Em 1701, tornou-se conselheiro privado e chefe dos demais mestres de cerimônias. No mesmo ano, foi eleito membro titular da Academia Prussiana de Ciências. Quando Frederico Guilherme I ascendeu ao poder (1713) e aboliu todos os cargos supérfluos da côrte, von Besser perdeu sua função e se viu numa situação extremamente precária até ser nomeado (1717) conselheiro privado de guerra e mestre de cerimônias na côrte de Dresden no reinado de Augusto, o Forte. Permaneceu lá até sua morte, tendo como sucessor o poeta Johann Ulrich König.

⁷⁰ O texto original de Gottsched fala de Friedrich *dem Weisen*, ou seja, Frederico, o Sábio, mas Frederico, o Sábio, é Frederico III (1463-1525). Tudo indica que se trata de Frederico Guilherme I, o Soldado, que é Frederico Guilherme I (1688-1740).

⁷¹ Morada das Musas, ou “morada poética”.

⁷² Virgílio, ou Publius Vergilius Maro (70 a.C. a 19 a.C.).

Precipita, com lascívia, a tinta sobre o papiro.
 E do mesmo modo que esse exército de vespas cresce todo dia,
 Todo rapaz desde cedo brama pela água de tolo.⁷³
 Que maravilha, pois, quando a honra e a fama desaparecerem,
 Não tardará, a virtude apodrecerá e arte irá para o túmulo.

[*Fragmento sobre sua sina*]

Bem, muitos dias e muitas noites tenho divagado,
 E sonhado várias vezes, com a saga dos anões.⁷⁴
 O gozo é mensurado pelo deleite dos apaixonados;
 Enriqueci trapaceiros, mas de mim mesmo esqueci.
 E por fim, com o passar do tempo,
 O brilho fulgurante da côrte me ofuscou;
 E o Salomão da Prússia,⁷⁵ a quem com razão louvei,
 Por me dar a honra de entrar no castelo,
 Com sua morte, tudo mudou.
 Minha sorte e minha glória, de uma só vez destruídas.
 Ri agora a horda de usurários, nas mãos dos Judeus;
 A exaltação da fé acima da virtude, que adverti.
 Os maledicentes perseguiram as Musas;
 E eu, da Justiça, fui obrigado a fugir;
 Sequer meus estudos concluí.
 Os parques recursos, enrolados num tapete;
 Um acúmulo de conhecimento vazio;
 Os filhos a escoltarem os mortos em troca de salário;
 E eu a escrever, toda semana, poemas em troca de táleres.⁷⁶

⁷³ “Água de tolo” é sinônimo para “conto da carochinha”.

⁷⁴ Ou, *A canção dos Nibelungos*. De autoria anônima, *A canção...* é um poema épico escrito em alemão medieval. Estima-se que tenha sido composto entre 1180 e 1210, possivelmente por um poeta da região do Danúbio, entre Passau e Viena, na Áustria.

⁷⁵ “Salomão da Prússia” é uma expressão que pode se referir tanto ao rei prussiano Frederico Guilherme I (1688-1740) quanto ao rei Frederico, o Grande (1712-1786), ambos conhecidos por suas ações e políticas que levaram a Prússia a se tornar uma grande potência. Mas é certo que Neukirsch está se referindo a Frederico Guilherme I pela data de sua morte, que só pode ter sido enquanto Neukirsch ainda estava vivo.

⁷⁶ *Tbaler* é um tipo de moeda de prata europeia que teve seu auge no período que vai da primeira modernidade até o século XIX. Na Alemanha, o *thaler* se tornou o *vereinstaler* (1857-1871), a mais importante moeda de prata até a chegada do marco.

Isso não pode continuar assim.

8. Philander,⁷⁷ Menantes⁷⁸ e Corvinus⁷⁹ nos legaram poemas satíricos de verdade, mas na grande maioria eles são demasiado matutos e monótonos. Já Günther⁸⁰ foi para o serviço penal muito jovem, de modo que suas sátiras só podem ser chamadas de rapsódias,⁸¹ inspiradas

⁷⁷ Philander pode ser Johann Burckhardt Menche (1674-1732), acadêmico, historiador e poeta que usava o nome Philander von Linde, mas é mais provável que seja Johann Michael Moscherosch (1601-1669), poeta satírico que usava o nome Philander von Sittewald.

⁷⁸ Menantes é o pseudônimo de Christian Friedrich Hunold (1680-1721). Há notícias de que a publicação de seu romance *Satyrischer Roman [Romance Satírico]* (1706) causou na época um grande escândalo. Para saber mais sobre Hunold, pesquisar *Gebeime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schrifften [Mensagens e cartas secretas da vida e dos escritos do Sr. Menantes]*; Johann Christian Oelschner; Cöln; 1731.

⁷⁹ Gottlieb Siegmund Corvinus (1677-1746). Poeta e novelista que usava o pseudônimo Amaranthes. Corvinus é notável por suas contribuições às discussões em torno do papel da mulher na literatura, particularmente por meio de sua obra *Nutzbares, galantes, und curiöses Frauenzimmer-Lexikon [Um léxico útil, galante e curioso sobre mulheres]* (1715), que incentivava as atividades intelectuais femininas para além dos papéis domésticos tradicionais. Sua poesia inicial, caracterizada por temas românticos e satíricos, gerou tanta controvérsia que resultou na proibição de suas obras, além de uma breve prisão devido ao uso de referências bíblicas. Apesar de tais controvérsias, foi reconhecido como poeta, laureado pelo imperador e convidado para ser poeta da Côte.

⁸⁰ Johann Christian Günther (1695-1723). Poeta alemão de Striegau, na Baixa Silésia. Depois de frequentar o ginásio em Schweidnitz, foi enviado em 1715 pelo pai, um médico do campo, para estudar medicina em Wittenberg. Mas era insolente, dissimulado e sem nenhum gosto pela profissão escolhida pelo pai. Em 1717 se mudou para Leipzig onde fez amizade com Johann Burkhard Mencke (1674-1732), que logo reconheceu sua genialidade. Lá publicou um poema sobre a paz que lhe rendeu grande reputação, sendo recomendado por Mencke a Frederico Augusto II da Saxônia, rei da Polônia. No entanto, Günther apareceu na audiência completamente bêbado, afundando logo em seguida na miséria, onde permaneceu até sua morte em Jena. Goethe dizia que Günther era um poeta no sentido mais amplo do termo. Seus poemas líricos evidenciavam uma sensibilidade viva e profunda, uma imaginação refinada, uma sagacidade inteligente e um verdadeiro ouvido para a melodia e o ritmo; mas um ar de cinismo estava mais ou menos presente em sua obra, e trocadilhos tolos ou vulgares eram frequentemente encontrados lado a lado com as inspirações mais puras de seu gênio. Cf. *Uma história da literatura alemã*; SCHERER; Ed. 1886; p. 373.

⁸¹ Rapsódia é uma composição literária ou musical de caráter livre e episódico, frequentemente marcada por contrastes de temas, de estilos e de estados de espírito distintos. Na música, uma rapsódia pode ser uma peça instrumental com uma estrutura aberta que combina elementos de diferentes fontes musicais; mas também pode ter uma estrutura fechada e composta de vários temas e humores. Na literatura, pode ser um trecho de um poema épico ou uma composição poética livre. O termo deriva do grego *rhapsōidos*, que se refere a um recitador de poesia épica. Os poemas de Homero, por exemplo, eram recitados por um rapsodo. A partir

que foram no calor de uma juventude [transgressora]. As vezes seu pensamento se mostra destemido, irradiante e apaixonado; em outras, sem método, sem rima e sem destino, [como que] saltando de uma coisa para a outra sem qualquer intenção declarada. Muitas vezes as rimas parecem até pulular de seus versos, pois as coisas não se encaixam muito bem como se ele as tivesse jogado todas juntas e de uma só vez. No entanto, ele merece ser tão lido quanto Rousseau, a quem o Sr. Bar⁸² o comparou. Como é lamentável que esse grande poeta não tenha escrito suas *Epître diverses* [Várias epístolas sobre vários assuntos] em *Poetische Werke* [Obras poéticas] (1756), de Georg Ludwig von Bar na língua alemã, assim poderíamos declará-lo como nosso escritor satírico mais propagado; aquele capaz de desafiar sem dúvida qualquer estrangeiro. O bom senso e a verdade parecem ter comandado sua pena, tão acertados são seus adágios. Os assuntos sobre os quais escreve são muito mais importantes que os de Boileau, na maioria das vezes confabulando com escritores medíocres. Apesar disso, como escreve em francês está destinado a ser incompreendido pela maioria de seus conterrâneos; e dos franceses, por pura inveja, não recebe nenhum elogio, sendo até criticado por alguns erros de linguagem, embora insignificantes. Eu poderia dizer também algo sobre o nosso obscuro e dissimulado Persius,⁸³ na medida em que não podemos ficar em falta com ele. Mas como ele ainda está vivo, isso vai contra as regras que estabeleci para mim mesmo. Entretanto, qualquer um que conheça o poeta latino, logo saberá a qual alemão me refiro.

9. Depois dessa breve história da sátira, será fácil descrevê-la. Trata-se, com efeito, de uma poesia moralista e de censura contra os vícios arrebatadores; através dos quais se descobrem quer o ridículo, quer a

do século XIX, a rapsódia passou a ser usada como termo musical, com compositores como Václav Tomášek criando obras com essa denominação.

⁸² Georg Ludwig von Bar (1702-1767).

⁸³ Aulus Persius Flaccus (34-62). Poeta satírico da Roma Antiga, adepto do estoicismo.

natureza abominável do mal retratada com cores vibrantes. Se consultarmos o quarto capítulo da *Poética* de Aristóteles mencionado acima, encontraremos essas definições. Logo, pode-se dizer que a sátira é um retrato das ações desumanas; o oposto, portanto, da poesia de louvor,⁸⁴ que descreve e exalta tão somente as boas e nobres ações. Ambas foram inventadas para a exaltação e propagação da virtude, embora escolham evidentemente meios distintos para este fim. O louvor e a censura têm muito poder junto aos homens, [mas] se estiverem em mãos corretas, bem-intencionadas e completamente voltadas para a respectiva abominação do mal; essa deve ser a maior intenção de um escritor satírico nos dias de hoje. A sátira poderia ser contrastada ainda com os poemas pastorais que retratam a inocência da época de ouro. Particularmente, [creio] que ela deveria ser dividida em dois gêneros centrais: a sátira engraçada ou jocosa, e a sátira séria ou mordaz. Os mestres do primeiro [gênero] são Horácio, e dentre nós, Canitz; e do segundo, Juvenal e, dentre nós, Neukirch.

10. Dacier,⁸⁵ em seu *Tratado sobre a sátira*,⁸⁶ afirma que se deve procurar o fundamento da sátira na correção fraterna⁸⁷

⁸⁴ Poemas de louvor são poemas de elogio, exaltação, honraria.

⁸⁵ André Dacier (1651-1722).

⁸⁶ Cf. *An essay upon satyr [Tratado sobre a sátira] (1692)*. Sobre esse ensaio, *pesquisar Miscellany poems upon several occasions consisting of original poems by the late Duke of Buckingham, Mr. Cowly, Mr. Milton, Mr. Prior, Mrs. Behn, Mr. Tho. Brown, &c.; and the translations from Horace, Persius, Petronius Arbiter, &c; with an essay upon satyr, by the famous M. Dacier [Poemas diversos de diversas ocasiões, contendo poemas originais do falecido Duque de Buckingham, Sr. Cowly, Sr. Milton, Sr. Prior, Sra. Behn, Sr. Tho. Brown, &c.; e as traduções de Horácio, Pérsio, Petrónio Árbitro, &c.; com um Tratado sobre a sátira, do famoso Sr. Dacier]*; London; Ed. Peter Buck; 1692.

⁸⁷ “Correção fraterna” é uma prática recomendada várias vezes no Novo Testamento. Na carta aos hebreus, Paulo diz: “Prestem atenção uns aos outros, para nos estimularmos ao amor e às boas obras” (Hb 10, 24). Nos livros sapienciais: “Repreende o sábio e ele te amará. Dá conselhos ao sábio e ele tornar-se-á ainda mais sábio, ensina o justo e ele aumentará o seu saber” (Pr 9, 8-9). Por fim, o próprio Jesus nos convida a cuidar da alma de nosso próximo: “Se teu irmão tiver pecado contra ti, vai e repreende-o entre ti e ele somente; se te ouvir, terá ganho teu irmão” (Mt 18, 15). Esse “ganhar teu irmão” significa verdadeiramente ganhá-lo para Deus. Nota de Pde. Paulo Ricardo. Cf.

Ver mais sobre “correção fraterna” em *Patrística - Santo Agostinho - A graça (II)*; vol. 13; Ed. Paulus. da doutrina cristã. Mera utopia. Esta [a correção fraterna], é exercida no particular, principalmente quando se trata de alguém com quem se tem amizade e acima de tudo confiança; e, além do que, demanda tanta cautela, que seria necessário passar primeiro por várias etapas até que se pudesse chegar na exposição pública dos vícios. Para início de conversa, a poesia satírica pune os vícios dominantes expondo-os abertamente, sem rodeios ou autorização pessoal. A um poeta [, por sua vez,] não cabe o ofício de pregar uma doutrina moral para punir o mal; por isso muitos creem que zelar contra os vícios em público é competência exclusiva dos mestres espirituais. Contudo, até mesmo esses se enganam se pensam que, para promover o bem e erradicar o mal na sociedade, é preciso ter uma vocação sublime. Todo cidadão justo não é, afinal, por si mesmo, obrigado a contribuir como pode para a segurança e o bem-estar da República? Por que, então, [o poeta] precisaria de uma nova doutrina? Para ser apresentado às questões morais? Para o refinamento de seus escritos infames? A isto, vem juntar-se o amor à virtude e o ódio aos vícios dominantes que o torturam tão intensamente, que até mesmo o justo Juvenal irrompeu:

Difficile est, Satyram non scribere. Nam quis iniquae.
Tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se?

[Difícil é não escrever sátira. Pois quem é tão paciente,
Quem conseguise conter diante de uma cidade tão dura, tão injusta?]

E logo depois, na primeira sátira:

Quid referam, quanta siccum jecur ardeat ira,
Cum populum gregibus comitum premat, hic spoliator
Pupilli prostantis?

[Que direi eu, quanto me queima o fígado seco de raiva,
Quando o povo oprimido como rebanho, sofre espoliação]

e humilhação?]⁸⁸

Portanto, enquanto for correto odiar o mal, os escritores de sátiras não terão nenhuma necessidade de se defender, a não ser que ataquem pessoas inocentes e proclamem como vícios coisas que de fato não são. Pois neste caso eles se tornariam profanadores e difamadores [*pasquillants*]. Veja com mais detalhes o que foi dito na Tadm. II - Th. XXX⁸⁹ sobre a diferença entre o pasquim [*pasquille*] difamatório e a sátira verdadeira.

II. E, de fato, é de se perguntar por que querem proibir a arte de se expressar assim àqueles que, com a escrita poética, lutam contra os vícios, já que nunca se proibiu os sábios do mundo de fazê-lo em linguagem não poética. Quem não elogia os escritos de um Teofrasto⁹⁰, de Seneca⁹¹, de La Bruyere⁹², de Zuschauers⁹³, de Philander von Sit-

⁸⁸ Esse verso citado por Gottsched aparece na *Tradução da primeira sátira de Juvenal em hexâmetros portugueses*, conforme segue: *quid referam quanta siccum iecur ardeat ira, cum populum gregibus comitum premit hic spoliator pupilli prostantis et hic damnatus inani iudicio?* [Por que revelar quanta ira fervilha em meu fígado seco, quando, com a malta de cúmplices, pisa no povo o espoliante do órfão que faz de michê – um condenado por uma sentença sem efeito?]. NOGUEIRA, E.; *Tradução da primeira sátira de Juvenal em hexâmetros portugueses*; In *Clássica*; e-ISSN 2176-6436 v. 32, n. 1; 2019; p. 302.

⁸⁹ *Die Vernünftigen Tadlerinnen* [*Críticas sensatas*]. Primeira revista feminina alemã. A primeira edição (1725) foi publicada em Leipzig por Johann Christoph Gottsched, Johann Georg Hamann (1730-1788) e Johann Friedrich Mayer (1719-1798), que escreviam sob os pseudônimos de três mulheres: Calliste, Iris e Phyllis.

⁹⁰ Theophrastus (372 a.C. a 287 a.C.). Filósofo da Grécia Antiga, sucessor de Aristóteles na escola peripatética.

⁹¹ Lucius Annaeus Seneca (4 a.C. a 65 d.C.). Filósofo estoico e um dos mais célebres entre os magistrados, oradores, escritores e pensadores do Império Romano. Conhecido também como o Moço, o Filósofo, ou ainda, o Jovem. Sua obra literária e filosófica, tida como “o modelo do pensador estoico”, inspirou o desenvolvimento da tragédia na dramaturgia europeia renascentista.

⁹² Jean de La Bruyère (1645-1696). Escritor e moralista francês, conhecido principalmente por *Les Caractères* [*As personagens*] (1688), uma coleção de ensaios e retratos sobre a sociedade e a natureza humana, considerada um dos grandes clássicos da literatura francesa.

⁹³ *Der Zuschauers* [*O espectador*] não é nome ou pseudônimo de nenhum filósofo que se saiba, mas é possível que Gottsched esteja falando de Adam Smith (1723-1790). Em *Teoria dos Sentimentos Morais* (1759), Smith desenvolve o conceito de espectador imparcial, um observador hipotético que avalia as ações e sentimentos de outras pessoas de forma justa e

tewald⁹⁴ e de outros moralistas do tipo? Mas quem não sabe que eles fizeram uso de uma escrita satírica muito mais afiada que a dos poetas mais ferozes? Se não deveria ser prejudicial expor em prosa a zombaria e a abominação contra os vícios de seus escravos, por que só os espíritos poéticos não poderiam ter a mesma liberdade? Por um lado, ambos são moralistas; ambos são amantes da virtude e inimigos da maldade; ambos são defensores da lei e cidadãos justos. Em última análise, as sílabas e as rimas não podem mudar a substância do que está em questão, exceto que os sermões punitivos dos poetas são mais apreciados e até aprendidos de cor, o que só faz aumentar seu emprego e, portanto, conferir-lhes uma vantagem ainda maior sobre todos os outros escritos morais.

12. Como se pode ver, assumo claramente aqui: um escritor de sátiras compreendeu inteiramente a doutrina dos costumes e, diante disso, que seja um sábio do mundo! Essa qualidade é fácil de reconhecer, basta ler apenas dez ou vinte linhas de uma sátira. Mas também cabe a um escritor satírico uma crítica madura; uma visão apurada do que é bom ou do que é mau. E não se trata apenas do mal moral; toda inconsistência nas ciências, nas artes liberais, nos escritos, nos costumes e nas ações dos homens, dirigem-se para a sátira. Horácio e Boileau deram muitas amostras disso, e Pope,⁹⁵ em seu *Ensaio sobre a*

imparcial. Nessa obra, ele explora a natureza da simpatia e do julgamento moral e cria uma espécie de espectador neutro, ou imparcial, imaginário, capaz de se colocar no lugar de outras pessoas e de avaliar suas ações e sentimentos com base em critérios de justiça e adequação. Com isso argumenta que a aprovação ou desaprovação moral surge da capacidade de se colocar no lugar do outro e de se imaginar em seu lugar. O conceito de espectador imparcial tem sido amplamente discutido e interpretado na filosofia moral; comparado e contrastado com o conceito de observador ideal de David Hume e outras teorias sobre a natureza dos sentimentos morais.

⁹⁴ Philander von Sittewald. Cf. *A history of german literature [A história da literatura alemã]*; SCHERER; Ed. 1886; p. 367.

⁹⁵ Alexander Pope (1688-1744). *Ensaio sobre a Crítica* (1711) é um dos primeiros grandes poemas escritos por Pope. Composto em dísticos heroicos (pares de versos rimados adjacentes de pentâmetro iâmbico) conforme o modelo horaciano de sátira, trata principalmente do comportamento de escritores e críticos no comércio literário.

Crítica, se é que este se assemelha a um poema convencional, deu vasão ao melhor do satírico contra o engenho obsceno. Um outro inglês, Harlequin-Horace,⁹⁶ apresenta uma inversão [ou anástrofe]⁹⁷ da *Arte Poética* horaciana, com o intuito de ironizar [suas incongruências]. Uma razão sadia e um gosto refinado também são indispensáveis para aquele que quer punir os outros, de modo que um cego não se torne guia de outro. E ademais, apesar de minha memória não ir muito além, as imperfeições naturais inimputáveis não devem ser enquadradas na sátira. Por exemplo, um corcunda, um coxo, um caolho etc. não precisam ser ridicularizados de forma injusta por nenhum poeta em razão de suas mazelas, a menos que se considerem um Adônis ou que sejam culpados pelo corpo mutilado em consequência de seus próprios vícios, merecendo, portanto, ser punidos. Ainda mais insensato seria alguém se vangloriar de sua baixa ou alta estatura; como se estivesse diretamente em seu poder, aumentá-la ou diminuí-la! De fato, se um rapaz baixo colocasse saltos muito altos ou se usasse perucas para parecer mais alto ainda, ou então, se uma pessoa alta caminhasse torta e curvada para parecer mais baixa, ambos seriam dignos de risada.

⁹⁶ *Harlequin-Horace: ou, a arte da poesia moderna* (1731), é um poema publicado por James Miller (1704-1744). Mas Miller só se identificou como seu autor na quarta edição (1735). Até então, o autor era conhecido apenas como Harlequin-Horace. Miller foi um dramaturgo com obras encenadas no Theatre Royal, Drury Lane. Além de autor, adaptou peças de Molière e de outros dramaturgos franceses para os palcos de Londres. *Harlequin-Horace* é uma "inversão espirituosa da *Ars poetica*, atacando a pantomima e a ópera e retratando exuberantemente um mundo teatral de pernas para o ar. Alexander Pope aprovou ([o poema]), assim como seus discípulos no *Grub-Street Journal* [...] (*Harlequin-Horace*) satirizava as óperas italianas de Handel, mas Miller admirava os oratórios sagrados em inglês e ele mesmo forneceu o libreto para *José e seus Irmãos*." Paula O'Brien; Miller, James; ODNB: *Oxford Dictionary of National Biography*; 2004.

Harlequin, ou, Arlequim, é um termo que tem origem na *Commedia dell'arte* [*Comédia de arte*], uma forma de teatro popular italiana surgida no século XVI. Arlequim era uma personagem típica desse tipo de teatro, conhecida por sua máscara preta e branca, roupas coloridas e comportamento transgressor e sagaz.

⁹⁷ Anástrofe é uma figura de linguagem que consiste na inversão da ordem usual das palavras em uma frase ou expressão. Essa inversão pode ser usada para dar ênfase a certas palavras, manter a métrica (ou, rima) na poesia ou criar um efeito estilístico específico.

13. Também fica claro a partir do exposto acima, que aquele que ataca alguém por escrito movido apenas por inveja, vingança ou outros afetos, não merece o nome de poeta satírico. Tal baixaza contradiz a ideia que temos de um sábio do mundo; e onde isso [a sabedoria] termina, termina igualmente o satírico; ou melhor, ali o sábio se torna um blasfemo. É uma tolice, portanto, quando se pergunta: o que é que este ou aquele outro deve ter feito ao poeta? O que o levou a atacá-lo? A resposta é fácil. Quanto menos ele se opôs ao poeta, tanto mais ele será louvado, [pois] sem vingança ou injustiça será objeto de riso apenas por seus vícios repugnáveis. A sátira perderia todo o seu valor se fosse exclusivamente uma retaliação às ofensas sofridas por seus autores. E eu consideraria certamente um pasquineiro aquele que, como fez Arquíloco, escrevesse um poema de deboche contra seus arqui-inimigos, mesmo supondo que ele tivesse todo o direito de fazê-lo. Rachel, no entanto, parece ter assim se corrompido. Sua oitava sátira começa deste jeito:

Então não devo nem mesmo me mostrar suscetível?
 E mudo como o peixe calar diante de Midas, irmão?
 Pois quem lhe deu o direito de me caluniar,
 E a mim, de me enclausurar em minha dor por puro dever e resignação?

Desse ponto de vista, Günther também me parece condenável, porque faz Crispin⁹⁸ ser açoitado cruelmente quando poderia ter lhe dado tantos outros destinos. Da mesma forma, *Asinius*, de Neukirsch, não me parece merecer o título de sátira. A representação de Pietsch,⁹⁹ embora seja mais parecida com um pasquim do que com uma sátira

⁹⁸ Crispin é uma personagem cômica e mascarada do teatro francês. Apresenta-se como um servo ao mesmo tempo ingênuo e perspicaz, que tanto pode ajudar quanto atrapalhar seu senhor em suas aventuras amorosas. Foi inventado pelo ator gago Raimond Poisson por volta de 1660; gagueira que se transformou em uma das marcas da personagem. Teve seu apogeu no período de 1677 a 1730 na França, e tempos depois, no teatro alemão.

⁹⁹ Johann Valentin Pietsch (1690-1733). Teólogo alemão.

porque tem como tema só as pessoas, e não os vícios dominantes, do mesmo modo é um mau exemplo. Em contrapartida, *In Ruffinus* [*Em Rufino*], de Claudiano,¹⁰⁰ imitada por esse último [Pietsch], me parece ser uma sátira mais acertada: porque foi feita para louvar Rufino, e onde não encontro uma pista sequer de que o autor tenha pretendido qualquer vingança.

14. Pode-se perguntar ainda: é lícito nomear as pessoas ultrajadas? Eu respondo: os antigos o faziam sem hesitação, e Boileau os seguia nessa questão, tendo discorrido sobre isso em seu *Discurso sobre as sátiras*.¹⁰¹ Na prática, acarreta tanto benefícios, quanto malefícios: 1) Evita que os versos do poeta atinjam as pessoas erradas, o que do contrário acontece; 2) Os viciosos passam a temê-lo mais ainda. [Vide o que diz Juvenal:]

Ense velut stricto, quoties Lucilius ardens
 Infremuit, rubet auditor, cui frigida mens est
 Criminibus; tacita sudant praecordia culpa.
 Inde irae, et lacrimae.

[Com uma espada sacada da bainha, sempre que Lucílio enfurece,
 Ele abraça;¹⁰² e o ouvinte que tem uma mente sombria e
 Criminosa enrubesce, fica mudo, sua e aperta o diafragma,
 Daí o arrebatamento, e as lágrimas.]¹⁰³

¹⁰⁰ *In Rufinum* [*Em Rufino*] é uma obra de Cláudio Claudiano (370 – 404), ou Claudiano. Poeta e senador romano.

¹⁰¹ *Discurso sobre a sátira* (1666). Nela, Boileau discute a importância do gênero satírico enquanto zomba do clero e da aristocracia.

¹⁰² *Infremuit*, do latim, pode ser traduzido tanto por brame quanto por abraça. 1) Brame: Um som profundo, vibrante e ressonante, muitas vezes associado a lâmina de uma espada de metal bem polida sendo sacada rapidamente. 2) Abraça: Um som mais agudo, cortante, semelhante ao tinar de uma lâmina de espada passando pelo ar; muitas vezes associado ao movimento rápido ou ao corte.

¹⁰³ Este é um trecho da Primeira Sátira de Juvenal, traduzido por Érico Nogueira como segue: “Sempre que o ardido Lucílio, porém, qual se a espada empunhara, brame, enrubesce o ouvinte que tem a consciência gelada dos seus crimes, e suam as entranhas da culpa silente. Donde ira e lágrima”. NOGUEIRA, E.; *Tradução da primeira sátira de Juvenal em hexâmetros portugueses*; in Revista Clássica; e-ISSN 2176-6436; v. 32; n. 1; p. 299-305; p. 305; 2019.

3) Na maioria das vezes, contudo, isso é muito perigoso para o poeta, especialmente quando se trata de pessoas ilustres. Atualmente, criou-se um artifício para retratar os vícios: inventar nomes fictícios, que ninguém possui. No entanto, mesmo que se use esses nomes, não há nenhum recurso capaz de evitar os malefícios nesse caso. Quanto mais ilustres forem as pessoas, mais conhecidas serão suas imperfeições e, logo, suas feições, ainda que seus nomes não sejam identificáveis. Os ingleses recorrem à técnica de imprimir, eventualmente, alguns traços entre a primeira e a última sílaba [do nome] para que se completem todas as letras que faltam. E a não ser que sejam obrigados a divulgar o nome completo, eles não se consideram criminosos nesse sentido, pois agem de acordo com suas leis. Mas faça-se como quiser; não se pode evitar de modo algum a insatisfação dos que são ultrajados, e quem não pode suportar isso ou não deve se arriscar em plena luz do dia, seja qual for a sátira, ou então deve descrever apenas os vícios que ninguém possui, ou seja, trabalhar em vão.

15. O tipo de verso que se exige na sátira é o iâmbico longo, com rimas compostas.¹⁰⁴ Este é o que se encontra mais próximo dos iambos gregos, não dos versos alexandrinos dos latinos. Nós temos a incomparável *Harpax*,¹⁰⁵ de Canitz, e não mais que um par de sátiras de

¹⁰⁴ O "iâmbico longo" geralmente é relacionado ao pentâmetro iâmbico, um verso composto por cinco pés; um "pé iâmbico" consiste em uma sílaba átona seguida por uma sílaba tônica, como em "a-MA-NHÁ". Quanto às "rimas compostas", referem-se aos pares de versos que criam um padrão de rima AABB, ou seja, o primeiro verso rima com o segundo e o terceiro com o quarto. Logo, um poema satírico composto de iâmbico longo com rimas compostas tem dois versos de cinco pés iâmbicos (dez sílabas; rima AA) e dois versos de cinco pés iâmbicos (dez sílabas; rima BB). Para mais detalhes sobre os padrões do iâmbico cf. a tese de doutorado *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*, de Heloísa Maria Moraes Moreira Penna; Orientadora: Prof. Doutora Zélia de Almeida Cardoso; Departamento de Letras; USP; 2007.

¹⁰⁵ Harpax e Engel são personagens que figuram na dramaturgia alemã do século XVII representando o bem (Engels) e o mau (Harpax). Em *Die Heilige Martÿrin Dorothea [A santa mártir Dorotéia]* (c. 1690), de Johann Georg Gettner, uma versão adaptada da peça *The Virgin Martyr [A virgem mártir]* (1620), de Thomas Dekker e Phillip Massinger, encontram-se essas personagens. Cf. Drábek, P.; *Why, sir, are there other heavens in other countries: The English Comedy as a transnational style [Por que, senhor, existem outros céus em outros países? A comédia*

Günther, de rimas entrelaçadas, à moda das elegias.¹⁰⁶ Mas o tipo de escrita satírica, aquela que deveria ser a mais natural e descontraída do mundo, como Horácio muitas vezes advertiu, requer uma certa liberdade, o que é bem mais adequado àquele tipo [iâmbico longo], e não a este [elegias]. Hoje, alguns também fazem odes satíricas, muitas delas encontradas nos poemas hofmannswaldauanos¹⁰⁷ e na poesia da Baixa Saxônia. O próprio Horácio forneceu o modelo para tanto, incluindo nele as regras dos gregos mais antigos, especialmente as do coro da Comédia Clássica; assim como para as canções fesceninas imitadas pelos latinos. Aventin¹⁰⁸ relata ainda, que o Rei Laber¹⁰⁹ ordenava que

inglesa como um estilo transnacional]; *In Transnational Connections in Early Modern Theatre [Conexões Transnacionais no Teatro da Era Moderna]* (139-161); Manchester University Press; 2019.

No caso de Canitz, Harvax aparece em sua Primeira Sátira *Vom Tod des ungerechten Geizhalses [A morte do déspota avarento]*. Ao que tudo indica, uma sátira baseada na Décima Sátira de Boileau. Cf. Valentin Lutz; *Friedrich Rudolf Ludwing von Canitz, sein Verhältnis zum dem französischen Klassizismus und dem lat Satiriken, nebst einer Würdigung seiner dichterischen Thätigkeit für die deutsche Literatur [Friedrich Rudolf Ludwing von Canitz, sua relação com o classicismo francês e a sátira latina, juntamente com uma apreciação de sua atividade poética em prol da literatura alemã]*; Dissertação inaugural para o título de doutorado em Filosofia; Faculdade de Filosofia da Universidade de Heidelberg; pg. 8 e ss.; 1885.

¹⁰⁶ Uma elegia é uma composição poética que pertence ao gênero lírico. Suas estrofes são compostas de dois versos, sendo o primeiro um hexâmetro (seis pés) e o segundo um pentâmetro (cinco pés). É um subgênero associado ao lamento pela morte de um ente querido, à perda da fé, ao saudosismo dos velhos tempos ou a qualquer acontecimento que suscite dor, tristeza, pena ou angústia. Mas os poetas (tanto gregos quanto latinos) também tratavam de temas agradáveis em suas elegias. Entre os principais autores gregos desse subgênero destacam-se Solon, Teognis de Mégara (defensor do conceito de *carpe diem* [*aproveite o dia*]), Mimnermo (que costumava se lamentar pelo fato de a vida ser curta e pelos problemas associados à velhice), Calino de Éfeso e Semonides de Amorgos. Entre os latinos, os mais famosos são Propércio (reconhecido pela sua visão trágica do amor), Álbio Tibulo e Ovídio.

¹⁰⁷ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617-1679). Poeta barroco alemão.

¹⁰⁸ Johannes Aventinus (1477-1534). Historiador e filólogo. Seu nome verdadeiro era Johann Georg Turmair. Aventinus é a forma latina de seu local de nascimento: Abensberg.

¹⁰⁹ Em sua *Chronik [Crônica]*, Aventinus imaginou uma sucessão de reis teutônicos governando sobre as vastas áreas da Alemanha e regiões circunvizinhas numa era que ia do Grande Dilúvio até o século I a.C. Esses reis e suas façanhas, apesar de se juntarem à personagens e eventos bíblicos, são em sua maioria fictícios, com exceção de alguns notadamente derivados de figuras mitológicas, lendárias e históricas, como os reis Boiger, Kels II e Teutenbuecher (cujos reinados fictícios vão de 127 a.C. a 100 a.C.) baseados no rei Boiorix dos cimbrós, do rei sem nome dos ambrones e do rei Teutobod dos teutões.

canções satíricas sobre os corruptos fossem compostas à noite, à luz de velas. Então, por que um poeta moderno seria proibido de fazer o mesmo? Só não quero aconselhar ninguém a fazer disso um ofício.

16. Não posso deixar de mencionar aqui também, como já o fiz várias vezes, o pensamento de Boileau sobre a sátira. Tanto o Senhor de Valincourt,¹¹⁰ num discurso proferido na Academia Francesa, quanto o Sr. Maizeau,¹¹¹ em sua biografia, atestaram que foi seu espírito justo, virtuoso e honrado que o convertera num escritor de sátiras. Ele mesmo não nos descreve a sátira de outra maneira:

L'Ardeur de se montrer, et non pas de medire,
 Arma la Verité du Vers de la Satire.
 Lucile le premier osa la faire voir,
 Aux Vices des Romains presenta le Miroir,
 Vangea l'humble Vertu de la Richesse altiere,
 Et l'honnête Homme à pied, du Faquin en Litiere.
 Horace à cette Aigreur mêla son Enjoûment,
 On ne fut plus ni Fat ni Sot impunement.
 Et Malheur à tout Nom, qui propre à la Censure,
 Put entrer dans um Vers, sans rompre la Mesure.
 Perse en ses Vers obscurs, mais serré et pressans,
 Affecta d'enfermer moins de Mots, que de Sens.
 De ces Maitres savans Disciple ingenieux,
 Regnier seul parmi nous formé sur leurs Modelles,
 Dan son vieux Stile encor a des graces nouvelles.
 Heureux! Si ses Discours craints du chaste Lecteur,
 Ne se sentoient des Lieux où frequentoit l'Auteur;
 Et si du Son hardi de ses Rimes cyniques
 Il n'allarmoît souvent les Oreilles pudiques.
 Le Latin dans le Mots brave l'Honnetteté,

¹¹⁰ Jean-Baptiste Henri de Trousset (1653-1730) é o senhor de Valincour ou Valincourt; almirante e homem das letras. Amigo do chanceler d'Aguesseau, de Racine (que o substituiu na *Académie Française* [*Academia francesa*] como historiógrafo oficial de Luís XIV) e de Boileau, que lhe fez uma dedicatória na XI Sátira *Sobre a verdadeira e a falsa honras*.

¹¹¹ Pierre des Maizeaux (1666-1734). Escritor huguenote francês exilado em Londres; mais conhecido como tradutor e biógrafo de Pierre Bayle.

Mais le Lecteur françois veut être respecté.
 Le moindre Sens impur la Liberté l'outrage,
 Si la Pudeur des Mots n'en adoucit l'Image.
 Je veux dans la Satire un Esprit de Candeur,
 Et fuis un Effronté qui préche la Pudeur.

[O desejo violento de desvelar, não de difamar,
 Armou de verdade a poesia satírica.
 Lucílio, o Justo, ousou demonstrá-lo;
 Aos vícios dos romanos mostrou o espelho,
 Vingou a pobre virtude, da rica soberba,
 E o homem virtuoso a pé, do Faquin¹¹² na liteira.
 Horácio à essa acidez mesclou ironia,
 Já não houve tolo ou insensato, que não fosse castigado.
 E infeliz de toda reputação, que digna de censura,
 Pérsio,¹¹³ em seus poemas obscuros, mas ferinos e esmagadores,
 Não condenasse à prisão, menos com palavras que com interpretação.
 Discípulo engenhoso desses mestres eruditos,
 Apenas Regnier entre nós se aprimorou em seus artifícios;
 Ainda que atual, seu estilo preserva a graça dos antigos.
 Que bom seria se seus discursos, temidos pelo imaculado leitor,
 Não afetassem as paixões nos lugares frequentados pelo autor,
 E se o som retumbante de suas rimas cínicas,
 Não provocasse tanto os ouvidos pudicos.
 O vocábulo latino insulta o decoro,
 Não obstante, o leitor francês quer ser respeitado.
 A falta de sensatez desafia a liberdade,
 Sim, o pudor nas palavras não suaviza a face.
 Eu quero na sátira um espírito de candura,
 E fujo do despudorado, que prega a compostura.¹¹⁴

¹¹² Faquin é uma personagem de caráter desprezível, desonesta, vaidosa e tola.

¹¹³ Aulo Pérsio Flaco (34 d.C. a 62 d.C.) Poeta romano famoso por suas sátiras com forte tom moralista e concepção estoica do mundo. Suas obras, publicadas após sua morte por seu amigo e mentor, o filósofo estoico Lúcio Aneu Cornuto (c. 60 d.C.), destacam-se pelo senso crítico em relação aos costumes da época. Suas sátiras, influenciadas por Lucílio e Horácio, abordam temas como a hipocrisia, a vaidade e a busca por virtudes, mas com um viés mais sério e moralista que de seus antecessores.

¹¹⁴ Boileau, N. *L'Art poétique*, canto II.

Isto é, a cobiça, para ser exposta e não blasfemada, armou a verdade com versos satíricos. Lucílio foi o primeiro a arriscar-se para mostrá-la. Examinou os vícios dos romanos através do espelho, e vingou a pobre virtude do orgulho do vício; o homem justo a pé, do janota no palanquim.¹¹⁵ Horácio misturou a essa acidez [de Lucílio] sua natureza engraçada. Ninguém mais pôde se portar como um tolo, ou um insensato; e aí! de cada nome que, passível de qualquer censura, pudesse ser inserido nos versos sem perturbar a medida silábica.

E depois de descrever Persius, Juvenal e Regnier dessa maneira, ele [Boileau] mostrou ainda sua repulsa e aversão às expressões obscenas, grosseiras e falaciosas dos mesmos: que bom seria para ele [Regnier], se seus discursos, que um leitor casto evita, não fossem aventados nos lugares frequentados pelo autor; e se ele, por meio de suas rimas cínicas, não importunasse tanto os ouvidos puros.

O latim, com seus provérbios, confronta a honra de qualquer um. Só que hoje em dia o leitor quer ser poupado desse confronto. A menos que palavras modestas amenizem ideias obscenas, a mínima insolência o ofende em sua pureza. Na sátira, exijo um escritor sincero, e fujo do desonrado que me prega a honra.

Este texto deveria ter sido lido pelo nosso Rachel,¹¹⁶ mas especialmente por Günther, que poderia ter se comportado de forma mais modesta, e a quem igualmente deveriam proibir de ser seguido. Seja quem for que queira dar lição de moral para os outros, não deve dar a entender, com seu estilo de escrita, que é um vicioso; do contrário, ele próprio será julgado, como Quintiliano¹¹⁷ escreveu sobre Afranius:¹¹⁸

¹¹⁵ Palanquim, citado na bíblia, era uma espécie de cadeira usada para transportar o rei Salomão. Cf. “O rei Salomão fez para si um palanquim, de madeira do Líbano” (Cânticos 3:9).

¹¹⁶ Rachel faleceu em 1669 e Günther em 1723. Gottsched, por sua vez, editou este texto em 1751.

¹¹⁷ Marcus Fabius Quintilianus (35 a.C. a 96 a.C.).

¹¹⁸ Lucius Afranius (150 a.C. a 90 a.C.).

“Afranius destacou-se nas togatas;¹¹⁹ quem dera ele, ao confessar seus próprios hábitos imundos, não tivesse contaminado com sua retórica o amor puro dos jovens.” [*Togatis excelluit Afranius; utinamque non inquinasset argumenta, puerorum foedis amoribus, mores suos fassus!*] LIB. X, c. I.¹²⁰

Em vez dos meus exemplos, quis tomar emprestados os de Rachel, de Canitz e de Neukirch, cujo ofício era a poesia, de modo que terão um duplo proveito aqui. Quanto a outros assuntos, deve-se consultar seus próprios escritos.

¹¹⁹ *Togatas* se refere a *fabula togata* [história civil, ou histórias da sociedade], ou comédia togada, que surgiu e se desenvolveu em Roma a partir do século II a.C. pelas mãos de poetas e comediógrafos como Lucius Afranius e Tito Quíncio Ata, ou Quintício (? a 77 a.C.). Segundo Johnny José Mafra no ensaio *Tradição grega e cultura latina: A comédia togada* (1993), alguns críticos acreditam que esse gênero surgiu no momento de declínio da *fabula palliata* [história velada, ou histórias secretas], ou comédia paliada. Enquanto a comédia paliada, fiel às comédias gregas, mantinha a tradição com as mesmas personagens, tramas, vestimentas e cenários da Grécia Antiga, a comédia togada, que muitos acreditam serviu para a consolidação de uma identidade romana, representava os acontecimentos e as histórias de Roma por meio de personagens sempre vestidas de togas, o traje típico dos romanos na época. Cf. MAFRA, J. J.; *Tradição grega e cultura latina: A comédia togada*; in Est. Lit., Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 65 - 74, out. 1993.

¹²⁰ A expressão “*mores suos fassus*” [confessar seus próprios hábitos], usada pelo orador e preceptor romano Quintiliano, traduz a importância das características comportamentais e morais no uso da retórica. No Livro X, Capítulo 1 de sua obra *Institutio Oratoria* [Instituição Oratória], Quintiliano discute a importância de o orador ser um exemplo de moralidade e de integridade máximas com o argumento de que a eficácia da oratória depende não apenas da técnica do orador, mas sobretudo de seu caráter. O livro I de *Institutio Oratoria* foi traduzido para o português do Brasil por Bruno Fregni Bassetto como *Instituição Oratória - Tomo I*; Ed. Unicamp; 2005.

Das tragédias ou obras dramáticas

1. Assim como a poesia como um todo esteve combinada à música na pré-história, assim também a tragédia tem a sua origem em certas canções entoadas em homenagem a Baco. Em dias festivos, vários cantores se reuniam, formando um coro inteiro; eles brincavam, dançavam e cantavam à maneira da religião pagã, prestando assim seu culto ao deus do vinho. Como costumeiramente estavam embriagados (assim como a audiência), também as suas canções não eram muito sérias, mas estavam comprometidas com todo o tipo de farsas. Quanto mais eles se exercitavam nessas canções, tanto mais as aprimoravam e com tanto mais prazer eram ouvidos semelhantes cantores. Com isso, o número deles se multiplicou, do que se seguiu que um grupo deles tentasse superar o outro. Por vezes chegavam a competir entre si e, segundo o modo antigo, o prêmio já era grande quando se conferia ao melhor cantor um bode como honraria. Em grego um bode se chama *Τράγος* e uma canção *ώδή*, do que se segue a palavra tragédia, uma canção de bode, como testemunham em parte Aristóteles em sua *Poética* e em parte Horácio em sua *Arte Poética*, quando descreve Téspis¹²¹ da seguinte maneira:

¹²¹ Ator e poeta grego do século VI a.C.

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum.

[Que por meio de uma canção trágica disputou um bode sem valor.]¹²²

2. Com o tempo ficou-se cansado do cantar monótono e desejou-se uma modificação. Téspis, que vagava na Grécia com os seus cantos de uma cidade para a outra, pensou em algo novo e separou as canções em partes, fazendo com que um personagem surgisse a cada duas estrofes e narrasse algo de modo não cantado. Por uma questão de conveniência, Téspis também transformou a sua carroça em palco, colocando tábuas sobre ela e ordenou que seus empregados cantassem e brincassem em cima delas, de modo que pudessem ser melhor vistos e ouvidos. Contudo, para que não fossem reconhecidos, ungiu suas faces com fermento, o que tinha de servir no lugar das máscaras. Por causa dessa modificação, Téspis é considerado o inventor da tragédia.¹²³

Ignotum tragicæ genus inuenisse camoenæ
Dicitur, & plaustri vexisse Poemata Thespi
Quæ canerent æerentque peruncti facibus ora.

De fato, esse foi apenas um começo ruim dela. Ésquilo, a saber, um poeta inovador, observou bem que as narrativas de personagens singulares inseridos entre as canções não eram tão agradáveis quanto se um par de personagens conversasse um com o outro, o que proporcionava que mais variedade e modificação fosse introduzida, e como para ele isso era excluído à vontade, pensou em diversos adereços para as suas tragédias. Ele inventou as máscaras, deu ao seus empregados vestes respeitáveis e construiu um palco melhor; sim, o que era mais notável, Ésquilo fez com que os personagens que entrassem em cena tivessem relação uns com os outros. Em suma, foi ele que primeiro inventou a

¹²² Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 220.

¹²³ Em suas *Vidas Paralelas* (Vida de Sólon 29,6), Plutarco dá a entender que Téspis teria sido o inventor da tragédia.

ideia do personagem principal em tal espetáculo, que era antes apenas um amontoado sem associação e ordem. Aristóteles testemunha isso no IV capítulo de sua *Poética*¹²⁴ e Horácio com as seguintes palavras:

Post hunc personae et pallae repertor honestae
Aeschylus, et modicis instrauit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.

[Segundo consta, Téspis foi o inventor do até então ignorado
Gênero da Camena trágica e transportava em carretas poemas
Que atores cantavam e representavam de cara besuntada de borra.
Após ele, Esquilo, inventor da máscara e mantos nobres,
Estendeu tablados sobre pequenos caibros e ensinou
Como emitir voz forte e firmar-se nos coturnos.]¹²⁵

3. Esse último verso ainda indica que nessa época se introduziu na tragédia uma espécie de escrita elevada, pois anteriormente a sua apresentação era repleta de obscenidades e farsas ordinárias, assim como o seu conteúdo era inteiramente satírico! Nisso, os poetas tinham se orientado segundo os espectadores, que em sua rudeza ainda não podiam gostar de algo sério, mas queriam apenas rir o tempo todo. Gradualmente surgiram espectadores mais razoáveis, que manifestavam certa insatisfação com as caretas habituais e preferiam assistir a algo mais inteligente. Dessa situação, Eurípides conservou o palco, mas foi Sófocles que conduziu [a tragédia] para uma perfeição ainda maior. No lugar dos dois personagens, em certas ocasiões ele colocou três ao mesmo tempo, que deveriam falar uns com os outros, e encontrou adereços ainda melhores para o palco, de modo que os olhos das pessoas fossem mais entretidos. Sim, ele também organizou as canções do coro,

¹²⁴ "Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria. O primeiro a mudar o número de actores de um para dois foi Ésquilo, que também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante." Aqui na tradução de Ana Maria Valente, Aristóteles, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 44-45.

¹²⁵ Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 275-280. Aqui na tradução de Jaime Bruna.

que eram cantadas sempre entre cada ação, de modo que tinham de se ajustar à tragédia, já que tratavam anteriormente de matérias inteiramente diferentes, em grande parte engraçadas. Em épocas anteriores, tinha-se usado versos jâmbicos de quatro pés, que eram muito convenientes para o cantar e, por assim dizer, se adequavam às transições; contudo, posteriormente foram introduzidos os versos jâmbicos de seis pés, tal como entre nós, alemães, se usava versos de quatro pés antes de Opitz,¹²⁶ como se pode ver em Hans Sachsen¹²⁷ e outros.

4. A partir disso tudo fica claro que, na sua origem, a tragédia foi algo inteiramente diferente do que se tornou depois. Das canções de mau gosto de camponeses embriagados surgiu uma peça mais séria e mais comovente, o que toda a poesia tem de produzir. O que anteriormente era uma obra marginal e que era denominada pelos gregos de episódio, a saber, as narrativas e conversas intercaladas entre as canções, tornou-se depois a obra principal. A brincadeira satírica anterior se transformou em um ser muito esplêndido e instrutivo, de modo que as pessoas mais respeitáveis não podiam mais se envergonhar de serem espectadores de tais espetáculos. Os atenienses se tornaram tão ávidos por esses espetáculos, que quase transformaram em obrigação assistir às tragédias. Sim, porque os poetas se dedicavam a quase todos os aspectos da religião e como entremeavam a eles os ensinamentos morais e máximas da virtude mais excelentes, então essa espécie de espetáculo se tornou uma espécie de culto divino que, de fato, era muito mais construtivo para o povo do que todos os sacrifícios e cerimônias restantes do paganismo. Para isso contribuiu principalmente o coro, que, a cada momento, entoava em suas canções tais considerações mo-

¹²⁶ Martin Opitz (1597 — 1639), poeta e teórico alemão, criador da Escola Silesiana de Poesia.

¹²⁷ Hans Sachs (1494 — 1576), poeta, dramaturgo, cantor [*Meistersinger*] e sapateiro. Compôs milhares de obras, algumas das quais se tornaram uma referência em sua época, particularmente suas fábulas e contos burlescos. Destacou-se também como opositor da Reforma.

rais, orações e cânticos de louvor, que se adequavam à ação ocorrida imediatamente antes. Aprendia-se então de cor essas considerações e cuidava-se de inseri-las na vida ordinária como máximas e aforismos segundo a ocasião, assim como recorreremos agora à Sagrada Escritura e aos nossos hinos religiosos.

5. A tragédia foi conduzida à sua perfeição pelos gregos — esse é inclusive o juízo de Aristóteles. E nessa sua condição pode inclusive ser chamada de teatro do luto, porque tinha como intenção despertar tristeza, terror, compaixão e admiração por meio de situações de infortúnio dos nobres. Por isso, Aristóteles a descreve como uma imitação de uma ação por meio da qual um personagem atrai sobre si infortúnios duros e inesperados.¹²⁸ O poeta ensinará, por conseguinte, verdades por meio de fábulas, e os espectadores serão preparados para as suas próprias tristezas por meio da visão de tais situações graves [enfrentadas] pelos nobres desse mundo. Por exemplo, *Édipo Rei*, uma das tragédias mais famosas de Sófocles, apresenta o desfecho lamentável que acometeu esse rei tebano em virtude de seus atos repulsivos, apesar de ter sido levado a eles quase de maneira inocente. E é justamente isso que Aristóteles quer, quando diz que os heróis de uma tragédia não deveriam nem ser muito ruins ou muito bons: não muito ruins, porque do contrário não teríamos nenhuma compaixão com o seu infortúnio, mas também não muito bons, porque do contrário poderíamos facilmente colocar a culpa na providência por punir tão duramente pessoas inocentes. E é assim que está conformado o *Édipo*. Quando o oráculo disse a ele na juventude: que ele assassinaria o seu pai e deitaria com a sua mãe, então ele teve tamanho desgosto diante desses vícios, que abandonou Corinto, onde tinha sido criado como príncipe real, desis-

¹²⁸ "A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões." Aristóteles, *Poética*, 1449b, aqui na tradução de Ana Maria Valente, Fundação Caulouste Gulbenkian.

tindo da coroa a que tinha direito, apenas porque temia o assassinato de seu pai e o incesto com sua mãe. Como então vagou pela Grécia como um fugitivo e se deparou com o seu pai legítimo em um caminho estreito, Laio, que tinha ordenado a sua morte na sua infância e não sabia que Édipo era seu filho, bem como esse não podia saber que Laio era o seu pai, então ele atacou sozinho o rei e a sua comitiva e matou a todos, menos um, que fugiu.

6. De fato, por ter sido tão impulsivo, violento e obstinado, Édipo é aqui passível de punição. Ao mesmo tempo, não foi sua intenção cometer um parricídio, e sim evitar um ao abandonar a sua suposta pátria. Depois, ao casar com Jocasta, sim, ao gerar alguns filhos com ela, ele é mais desafortunado do que criminoso: porque não sabe que ela é sua mãe e não será capaz de saber segundo as circunstâncias em que se encontra, até se passarem alguns anos e, justamente no período abarcado por essa tragédia, isso ser descoberto de maneira singular. Quem aqui quisesse dizer que Édipo é completamente inocente ou completamente culpado, se enganaria nos dois casos. Ele é tal como os seres humanos costumam ser em geral, quer dizer, de um gênero intermediário; ele possui algumas virtudes e alguns vícios: e todavia apenas os últimos o lançam no infortúnio. Pois se ele não tivesse matado ninguém, todo o restante não teria ocorrido. Ele simplesmente precisaria evitar matar alguém depois de ter recebido um vaticínio tão claro do oráculo. Ele deveria ter simplesmente mantido na mente o seguinte: como? e se esse fosse porventura meu pai! Como o mal já foi feito, então a tragédia tem um valor edificante para a maioria dos espectadores, porque a maioria deles é exatamente do mesmo modo que ele, quer dizer, nem completamente boa, nem completamente ruim. Em parte temos compaixão para com Édipo, em parte admiramos a vingança divina, que não deixa nenhum crime impune.

7. Depois dessa introdução geral sobre a tragédia, gostaríamos de

considerá-la ainda mais de perto. Segundo a aparência exterior, ela poderia ser dividida nos antigos em duas partes: a saber, naquilo que o coro cantou e naquilo que simplesmente foi falado. A parte musical consistia de odes, e os cantores delas eram chamados em conjunto de coro. Segundo a constituição das circunstâncias, o coro era formado ora por um bom número de mulheres e homens que representavam os cidadãos de uma cidade; ora por um punhado de sacerdotes e anciãos do povo; ora por uma quantidade de virgens; ora por um bando de fúrias do inferno, etc. Essas pessoas se encontravam sobre o palco já na primeira ação e conservavam o seu lugar até o final de todo o espetáculo. Durante a ação encenada, elas assumiam o lugar das testemunhas que poderiam ter estado presentes quando a ação efetivamente ocorreu. Pois devemos saber que as ações mais importantes dos príncipes gregos e orientais não ocorriam entre quatro paredes, mas em público, diante dos seus palácios ou nos mercados de suas cidades. Ali estavam presentes o tempo todo uma quantidade de testemunhas, que participavam do que os seus reis faziam; de acordo com a ocasião, também diziam a sua opinião a respeito, davam bons conselhos ou mesmo faziam considerações sobre as suas observações. Já que os poetas queriam e deveriam representar toda a natureza de tais ações públicas, então também precisavam colocar sobre o palco as testemunhas de tais ações: e elas eram o coro.

8. Devemos saber que esse coro não foi usado apenas para cantar, mas também como um personagem agente. Pois o corifeu ou líder dele falava em nome de todos os demais, assim como um outro personagem entre eles. Sobre isso diz Horácio:

Actoris partes chorus, officiumque virile
 Defendat; neu quid medios intercinat actus,
 Quod non proposito conducat & haereat apte etc.

[Certifique-se de que o coro esteja envolvido,
 Mas que seu canto não interrompa a ação
 E não diga nada de tolo ou desajeitado.]¹²⁹

Não obstante, o cantar era a obrigação principal do coro, o que ocorria quatro vezes, a saber entre todos os cinco atos. Pois no início e no fim da tragédia o coro não cantava, mas de imediato se apresentavam os personagens agentes e faziam o encerramento com as suas ações: quando o coro, mas sem canção, obtinha a última palavra ao acrescentar uma observação construtiva ou lição moral sobre todo o espetáculo com poucas palavras. Tudo o que foi desempenhado e cantado entre a primeira e a última canção era denominado de um episódio; o que antecedia o cantar, de preâmbulo ou exórdio; e o que, por fim, se seguia a isso de desfecho ou conclusão. Ver a *Poética* de Aristóteles, capítulo 12,¹³⁰ pois foi desse modo que a tragédia foi distinguida segundo três partes muito desiguais.

9. No que diz respeito à outra parte da tragédia, que não era cantada, ela consistia de conversas entre os personagens em cena, que representavam uma certa fábula. Embora essa fábula tenha de ter apenas uma única ação principal, se quiser ser boa, então por uma questão de variedade foi dividida em cinco partes, que se denominavam *actus*, ação ou, ainda melhor, ato. Diz Horácio:

¹²⁹ Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 193-197.

¹³⁰ "Falámos já das partes da tragédia que devem ser consideradas como seus elementos essenciais mas, quantitativamente, as partes em que se divide a tragédia são estas: prólogo, episódio, êxodo, parte coral e, dentro desta, o párodo e o estásimo, que são comuns a todas, as tragédias, e ainda o que é cantado a partir da cena e as lamentações, que são próprias apenas de algumas tragédias." Aristóteles, *Poética*, 1452b, aqui na tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian.

Neue minor quinto, neu sit productior actu
Fabula, quae vult spectari & spectata reponi.

[Um espetáculo que quer ser popular e agradável,
Deve ser por isso dividido em cinco atos.]¹³¹

A causa dessa divisão em cinco partes foi sem dúvida arbitrária: não obstante, o número é muito conveniente, para que o espectador não veja o tempo passar. Pois se cada um dos atos durava mais ou menos um quarto de hora e o coro cantava a sua canção entre eles, então o espetáculo não poderia durar mais de duas horas, o que é um tempo justo que se deve despende a uma peça de teatro sem causar tédio. Todavia, esses cinco atos eram ligados um ao outro justamente pelo coro de cantores e, desse modo, a atenção dos espectadores sobre a fábula encenada não era jamais interrompida: assim como ocorre conosco, onde os músicos desempenham todo o tipo de peças divertidas, ou inclusive por meio dos dançarinos que se deixam ver entre os atos. Essa coerência ao longo de toda a peça contribuía em muito para a que a tragédia como um todo causasse um forte impacto nos ânimos: e em tempos recentes também Racine montou peças de teatro, a saber, *Atália* e *Ester*, que não receberam pouca aprovação por causa disso.¹³² Apenas me admiro de que isso não tenha sido implantado completamente de novo.

10. Sobre essas partes externas de uma tragédia que também saltam à vista de um leigo passo para a organização interna dela, de que se apercebe apenas um entendido em arte. Aqui observa-se que a tragédia tem algumas partes em comum com o poema heróico; em outras, contudo, é diferente dele. Tem em comum com ele a fábula, a ação, os caracteres e o estilo ou a expressão. Deve ser diferenciado dele no tamanho da fábula ou na sua duração; na constituição do lugar em

¹³¹ Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 189-190.

¹³² Jean Baptiste Racine (1639 — 1699), poeta e dramaturgo francês. As referidas peças são de 1691 e 1698, respectivamente.

que deve ocorrer; e na espécie da declamação, que aqui é inteiramente dramática, já que ali a narrativa é predominante. A isso se junta ainda que na tragédia o movimento dos ânimos deve ser representado de modo amplamente mais vivido e intenso; que a música é utilizada nela e que se tem necessidade de um palco que deve ser enfeitado de maneira variada. Sobre todas essas partes devo tratar de modo breve.

II. O modo como deve ser feita uma boa fábula trágica de certa maneira já foi indicado no quarto capítulo da primeira parte. O poeta escolhe para si uma máxima moral que ele quer imprimir nos seus espectadores de maneira sensível. Para isso, ele inventa para si uma fábula universal a partir da qual se elucida a verdade de uma proposição. De acordo com isso, ele procura na história tais pessoas famosas com as quais sucedeu algo parecido: e deles empresta os nomes para os personagens de sua fábula, para conferir a elas uma aparência. Ele concebe então todas as circunstâncias para tornar a fábula principal muito provável, e elas são denominadas de fábulas intermediárias ou, segundo a maneira nova, de episódios. Ele divide isso em cinco partes, com mais ou menos o mesmo tamanho, e os ordena de tal maneira que o último decorre naturalmente dos precedentes; contudo, além desse ponto ele não se preocupa se tudo ocorreu efetivamente na história de tal maneira ou se todos os personagens secundários se chamaram efetivamente desse modo e não de outro. Como exemplo pode servir a tragédia acima mencionada de Sófocles ou o meu *Cato*.¹³³ O poeta queria mostrar ali que Deus não deixa impune também os vícios que foram cometidos por ignorância. Para isso ele inventa uma fábula universal que soa do seguinte modo:

12. Era uma vez um príncipe — é dito — que tinha qualidades muito boas, mas também era ousado, desconfiado e curioso. Certa vez cometeu em campo aberto um assassinato, ainda antes de assumir o seu

¹³³ A peça de Gottsched *Sterbender Cato* [O moribundo Cato] foi encenada pela primeira vez no ano de 1731.

governo, sem saber que tinha matado o seu próprio pai. Por meio do seu intelecto, ele atrai para si tamanha reputação em terra estrangeira, que é tornado rei e se casa com a rainha enviuvada, sem saber que ela era a sua própria mãe. Contudo, ele não consegue desfrutar de tudo isso. Os seus vícios vem à luz e ele é atingido por todas as maldições que ele mesmo lançou contra o assassino de seu antecessor no governo. Depois de ter tirado de si os olhos por desespero, privou-se a si mesmo do reino e partiu para a miséria. Sófocles encontra nas antigas histórias tebanas um Édipo adequado para uma fábula universal. Ele é o príncipe que a fábula exige: na ignorância, ele cometeu um parricídio e um incesto: desse modo foi afortunado por um período; a punição, contudo, não demorou a chegar e ele deve, por fim, sentir todos os efeitos do seus vícios ultrajantes.

13. Essa fábula é apropriada para despertar terror e compaixão, e por conseguinte despertar a comoção dos espectadores de uma maneira adequada à virtude. Por meio das suas boas qualidades, Édipo conquista o amor dos espectadores; e como os seus vícios são ignorados, sim, cometidos contra a vontade, então ele é lastimado. Como se torna muito desafortunado, então se tem ainda mais pena dele; sim, a justiça rigorosa dos deuses, que nada deixa impune, causa espanto. Vê-se também que o coro desta tragédia é incentivado a realizar considerações sumamente edificantes sobre a inconstância da fortuna para os grandes deste mundo e sobre a vergonha dos seus vícios, para por fim dirigir as seguintes palavras aos tebanos: "Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!/ Este é Édipo, decifrador de enigmas famosos;/ ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes/ em seus dias passados de prosperidade invulgar./ Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!/ Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos/ não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade/ antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante/ sem jamais ter provado o sabor de qualquer so-

frimento!"¹³⁴ Quem quiser percorrer com cuidado de igual maneira os dramas de nosso teatro alemão, encontrará em todos os lugares tal ensinamento principal, embora ele não se encontre sempre tão claramente na conclusão.

14. Compor tal fábula, arranjá-la segundo a probabilidade e executá-la bem é o que há de mais difícil na tragédia. Houve muitos poetas que foram bem sucedidos em todos os complementos do drama, nos caracteres, na expressão, nos afetos etc.; todavia, na fábula tiveram pouco êxito. Quem quer ver um exemplo disso, consulte o que está sobre o *César* de Shakespeare no VII.B. e sobre *Telêmaco* no VI.B. das *Contribuições Críticas*.¹³⁵ Isso faz com que o drama deve possuir uma unidade tripla, se posso me expressar assim. A unidade da ação, do tempo e do lugar. Devemos tratar especificamente de cada uma delas.

15. A fábula inteira possui uma intenção única, a saber, uma máxima moral; por conseguinte, ela também deve possuir uma ação principal, em virtude da qual se dá todo o restante. As ações secundárias, todavia, que pertencem à execução da ação principal, podem inclusive encerrar em si outras verdades morais: como por exemplo no *Édipo* a consumação do oráculo, o qual tinha sido ridicularizado por Jocasta, fornece o ensinamento de que a onisciência divina não pode falhar. Todas as peças que consistem de duas ações, das quais nenhuma é a mais excelente, são, por conseguinte, passíveis de repreensão e condenáveis. Eu vi algo semelhante na representação do ano de 1717 durante a Festa da Reforma em uma comédia escolar, onde todo o conteúdo da *Eneida* de Virgílio e a Reforma de Lutero foram representados ao mesmo tempo. Em uma cena podia se ver um troiano, em outra o

¹³⁴ Sófocles, *Édipo Rei*, v. 1802-1810. Aqui na tradução de Mario da Gama Kury, Editora Jorge Zahar.

¹³⁵ A revista *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* [Contribuições para a história crítica da língua, poesia e eloquência alemãs] foi publicada por Gottsched durante os anos de 1732 a 1745.

vendedor de indulgências Tetzl.¹³⁶ Ora Eneias cuidava da fundação do Império romano, ora chegava Lutero e purificava a igreja. Ora se via Dido,¹³⁷ ora a prostituta da Babilônia¹³⁸ etc. E essas duas ações tão diferentes não tinham nada em comum senão uma pessoa engraçada, chamada de Momus,¹³⁹ que entrava em cena entre tais representações e que, por exemplo, comparou Eneias atacado no mar com a navezinha da igreja em perigo. Trata-se de um erro muito notório onde duas coisas tão diferentes são encenadas ao mesmo tempo. Os outros erros menos perceptíveis não merecem por isso desculpa alguma. Em geral, as peças inglesas pecam contra essa regra.

16. A unidade do tempo é outra coisa imprescindível na tragédia. A fábula de um poema heróico pode durar muitos meses, como foi indicado anteriormente; isso faz com que seja passível apenas de ser lida; mas a fábula de uma peça de teatro, representada por personagens vivas ao longo de várias horas só pode ocorrer em uma revolução do sol, tal como diz Aristóteles; quer dizer, só pode durar um dia.¹⁴⁰ Pois qual seria a probabilidade se se quisesse representar na primeira entrada em cena o herói na manjedoura, logo a seguir como um menino e depois como um jovem, homem, ancião e, por fim, no caixão; tal como Cervantes fez troça dos poetas espanhóis no seu Dom Quixote.¹⁴¹ Ainda que os ingleses não tenham feito de modo tão ruim, também não ficou

¹³⁶ Johann Tetzl (1465 — 1519), pregador e inquisidor católico alemão que ficou famoso por vender indulgências e se tornar um alvo de críticas de Lutero.

¹³⁷ Elissa de Tiro, rainha de Cartago durante o século VIII d.C. É personagem também da *Eneida* de Virgílio.

¹³⁸ Figura da mitologia cristã. Ver *Apocalipse* 17.

¹³⁹ Na mitologia grega era o deus da zombaria, do ridículo e do escárnio.

¹⁴⁰ "A epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos. Todavia, difere desta por ter um metro uniforme e por ser uma narrativa. Diferem ainda quanto à extensão: uma esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais, enquanto a epopeia, não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto." Aristóteles, *Poética*, 1449b, tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁴¹ Ver "Capítulo VI – Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo" de *Don Quijote de la Mancha*.

muito melhor. O *César* de Shakespeare começa antes do assassinato de César e dura até depois da Batalha de Filipos, onde Brutus e Cássio perderam a vida. Ou como seria provável que se visse chegar a noite várias vezes sobre o palco sem comer, beber ou dormir, permanecendo sempre no mesmo lugar? As melhores fábulas são aquelas que não precisam de mais tempo para ocorrerem efetivamente do que precisam para a representação; isso é cerca de três ou quatro horas — e assim estão constituídas a maioria das tragédias gregas. Quando muito, elas precisam de seis, oito ou no máximo doze horas para todo o seu decurso; e um poeta não deve passar disso, se não quiser agir contra a probabilidade.

17. Essas horas devem decorrer durante o dia e não durante a noite, porque esta última se destina ao dormir; a não ser que a ação tivesse se passado à noite ou começasse à tarde e se estendesse até tarde da noite; ou, inversamente, tivesse início de manhã e durasse até o meio-dia. A famosa peça *Cid* de Corneille¹⁴² contraria as regras, pois dura uma noite inteira, entre o dia anterior e posterior, e requer pelo menos vinte e quatro horas, o que já é muito e seria insuportável se a peça não tivesse de resto em si outras belezas, que fazem com que o espectador quase não perceba o tempo passar. Vede a minha primeira peça de teatro,¹⁴³ essa é a arte de abreviar a fábula de modo que não precise de um longo intervalo; e justamente por isso as tragédias de Wallenstein,¹⁴⁴ de Banise,¹⁴⁵ igualmente da boêmia Libuse,¹⁴⁶ entre nós alemães, são inteiramente erradas e incorretas: porque elas em parte requerem vários meses, em parte vários anos para a sua duração. A tragédia escolar a que me referi anteriormente começou com o julgamento de Paris sobre as

¹⁴² Pierre Corneille (1606 — 1684), dramaturgo francês. A tragédia *Le Cid* é de 1637.

¹⁴³ *O moribundo Cato* [*Der sterbende Cato*], peça de 1732

¹⁴⁴ Albrecht von Wallenstein (1583 — 1634), general boêmio da Guerra dos Trinta Anos.

¹⁴⁵ Referência ao romance *Die asiatische Banise* [A Banise asiática], do historiador e escritor alemão Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (1663 — 1697).

¹⁴⁶ Libuse é uma princesa lendária, suposta fundadora da República Tcheca.

três deusas e durou até a Reforma da fé de Lutero. Esse foi um tempo de cerca de três a quatro mil e quinhentos anos, dos quais dois poemas heróicos, a *Iliada* e a *Eneida*, não tomam nem mesmo um milênio, embora se pudesse levar a inconsistência ainda mais longe.

18. Em terceiro lugar, pertence à tragédia a unidade do lugar. Assim como os espectadores permanecem sentados em um lugar, também os personagens agentes devem todos permanecer em um único lugar, de modo a podermos vê-los todos juntos sem que o seu lugar seja alterado. Assim, por exemplo, no *Édipo Rei* o palco se encontra no pátio do castelo real tebano em que mora Édipo. Tudo o que se passa em toda a tragédia ocorre diante desse palácio; nada do que se vê efetivamente ocorre nos aposentos, mas sim fora, no pátio do castelo, diante dos olhos de todo o povo. Hoje em dia, como os nossos príncipes fazem tudo em seus aposentos, tornou-se difícil tornar essas fábulas prováveis. Por isso, os poetas se valem comumente de antigas histórias para isso, ou representam um grande auditório onde múltiplos personagens podem atuar. Eles também tiram proveito da cortina que erguem e deixam cair quando precisam de dois aposentos para a fábula. É fácil compreender quão disparatado é, segundo o relato de Cervantes, os poetas dramáticos espanhóis representarem no primeiro ato os heróis na Europa, no segundo na África, no terceiro na Ásia e inclusive na América;¹⁴⁷ ou quando a comédia escolar por mim acima citada ora nos representava a cidade de Tróia na Ásia, ora o mar tempestuoso em que

¹⁴⁷ “Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y así fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?” Passagem do “Capítulo XLVIII — Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio” de *Don Quijote de la Mancha*.

navega Eneias, ora Cartago, ora a Itália, conduzindo-nos assim através das três partes do mundo outrora conhecido, sem que pudéssemos nos mover de nosso lugar. De risível ainda, lembro-me de um poeta italiano que utilizava num único espetáculo o céu, a terra e o inferno e queria afirmar a unidade do lugar por meio de uma linha perpendicular que ia do céu até a terra e dela até o inferno. Por conseguinte, numa tragédia regular não é permitido mudar o palco de lugar. Onde se está, deve-se permanecer; e por isso não se pode estar no primeiro ato na floresta, no segundo na cidade, no terceiro na guerra e, no quarto, em um jardim ou no mar. Esses são erros gritantes contra a probabilidade; uma fábula, contudo, que não é provável, não serve para nada, porque essa é a sua qualidade mais excelente.

19. As fábulas dos dramas são igualmente ou simples e ruins, ou confusas, as quais possuem uma reviravolta na sorte e uma descoberta de personagens desconhecidos. Em ambos, todavia, têm lugar um nó¹⁴⁸ ou a assim denominada intriga, que começa a se enredar uma na outra e gradualmente se embaralha cada vez mais, até que o último ato ou, se possível, a última entrada em cena resolve tudo de uma só vez. Esse nó é necessário na fábula para despertar a atenção dos espectadores e torná-los sequiosos pelo desfecho de tais disputas embaralhadas. No *Tito* de Racine¹⁴⁹ pode-se ver um exemplo da primeira categoria, onde tudo se aperta em um nó sem uma confusão das circunstâncias mera-

¹⁴⁸ “Toda a tragédia tem um nó e um desenlace: os factos exteriores à acção e alguns dos que constituem essa acção formam, muitas vezes, o nó, e o resto é o desenlace. Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim. Por exemplo, no *Linceu* de Teodectes, o nó compreende os acontecimentos anteriores, o rapto da criança e também o deles ** o desenlace estende-se desde a acusação de assassínio até ao fim.” Aristóteles, *Poética*, 1455b, tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁴⁹ Na verdade, o nome da peça de Racine de 1670 é *Berenice*, e que trata da separação do imperador romano Tito e de sua amante Berenice, a rainha da Palestina. Conta a história que Racine a escreveu às pressas porque soube que Corneille estava para lançar a peça *Tito e Berenice*, o que de fato ocorreu no mesmo ano de 1670. Por se referir logo em seguida a duas peças de Corneille, Gottsched talvez tivesse em mente na verdade a peça deste último.

mente porque a rainha Berenice não sabe o que deve esperar ou temer; o próprio imperador hesita consigo próprio se ele deve obedecer ao seu amor ou à vontade do povo romano? Essa é, por conseguinte, uma fábula simples ou ruim, onde não se passa nenhuma revolução na sorte e nenhuma descoberta de personagens ocultos. Pois ambos permanecem o que são; ela, a rainha da Palestina, ele, o imperador romano. De igual maneira foi constituída *Cinna e Porus*.¹⁵⁰ De modo completamente diferente é com a *Electra* de Sófocles. Aqui o jovem príncipe Orestes chega disfarçado a Micenas, espalhando a notícia de que estava morto e conduzindo ele próprio o pote com as cinzas, no qual, segundo o seu fingimento, estariam os seus próprios restos mortais. A sua mãe, Clitemnestra, que se alegra com isso, porque temia que seu filho vingasse a morte de Agamenon, que ela e seu novo esposo Egisto tinham assassinado, corre atrás dele e, depois de Orestes se revelar a ela, é assassinada. Egisto não tem uma sorte melhor, e como os personagens afortunados do drama se tornam desafortunados, o anteriormente

¹⁵⁰ A peça *Cinna* de Pierre Corneille foi representada pela primeira vez em 1641. A peça [*Alexandre e*] *Pórus*, por outro lado, é de Racine. O comentador Alexander Nebrig explica a origem da confusão, indicando que Gottsched por vezes se refere ao título da obra traduzida para o alemão: "Nas apresentações da história do teatro alemão e também da história literária alemã em geral é citado quase sempre por volta do ano 1730 Friedrich Christian Bressand, que, como já foi mencionado, esteve na corte de Anton Ulrich em Wolfenbüttel e traduzira várias tragédias francesas. A sua versão alemã de *Alexandre e Porus* [...], ao lado de outras duas peças igualmente traduzidas por ele, integra um volume de peças representadas posteriormente pela companhia de teatro de Johann e Friederike Neuber, antes mesmo que o próprio Gottsched provesse essa companhia com suas próprias traduções de peças francesas. Essa referência às tragédias do repertório de uma trupe de teatro alemã remonta ao próprio Gottsched, nomeadamente o seu prefácio ao *Moribundo Cato* de 1732. No decorrer do prefácio, ele menciona as primeiras representações da peça *Alexandre e Pórus* deste mesmo tradutor, ou seja, Bressand, sem citar o autor do original, Racine. O contexto não deixa dúvidas de que Gottsched se refere apenas a uma tradução, uma vez que esse excerto consiste exclusivamente de traduções de obras-primas francesas em versos alemães". A referência imprecisa de Gottsched aponta para uma incerteza factual; também no que diz respeito à peça *Brutus* (1699), ele não é capaz de referir corretamente nem ao autor nem ao tradutor. O exame de suas referências, como esperado, revela essas incongruências. Na verdade, do tradutor Bressand existe apenas um *libretto* intitulado *Porus* (Braunschweig e Wolfenbüttel, 1693). Nebrig, A. *Die Retorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*. Wallstein Verlag, München, pp. 57-58.

fugitivo Orestes, ao lado de sua atormentada irmã Electra, se tornam de uma só vez afortunados. A tragédia *Ifigênia*¹⁵¹ foi disposta de igual maneira; nela Erifila morre assim que se descobre que ela é a filha de Helena; Aquiles, todavia, se torna repentinamente afortunado com a sua princesa. Não é diferente no *Cato*, na medida em que Arsene toma conhecimento de que é a filha de Cato e, por conseguinte, não poderá ser nem uma rainha, nem desposar César. A beleza de semelhantes fábulas reside em essa revolução na sorte ocorrer inteiramente no fim e, na verdade, de modo inesperado; também é precedida imediatamente pela descoberta de pessoas disfarçadas ou desconhecidas, se tais pessoas estiverem presentes.

20. Passo agora para os caracteres da tragédia, que conferem a toda fábula a sua verdadeira vida. Devemos apenas repetir aqui o que foi dito a esse respeito no capítulo anterior: pois tudo também tem de valer aqui. Por conseguinte, o poeta deve conferir ao seu personagem principal tal constituição do ânimo, que se possa pressupor provavelmente as suas ações futuras e, quando acontecerem, compreendê-las com facilidade. Logo na primeira entrada em cena dela, deve denunciar a sua natureza, as suas inclinações, as suas virtudes e vícios, por meio dos quais se distingue dos outros seres humanos. Assim, por exemplo, Racine exhibe logo no começo o Pórus como um herói magnânimo, que sozinho tem o espírito de oferecer a Alexandre o topo: do que foi criticado por Saint-Évremond,¹⁵² mas sem razão, porque o próprio Cúrcio¹⁵³ conferiu esse caráter a ele. Assim também Cinna, já na primeira entrada em cena, tem o caráter de uma rebeldia ousada e de um romano que ama a liberdade; bem como Emília possui o caráter de uma dama vingativa

¹⁵¹ Gottsched se refere à peça *Ifigênia* de Racine, encenada pela primeira vez em 1674 em Versailles, e traduzida para o alemão pelo próprio Gottsched.

¹⁵² Charles Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (1613 — 1703), militar, escritor e moralista francês.

¹⁵³ Quinto Cúrcio Rufo (séc. I a.C.), senador e historiador romano, autor de uma biografia de Alexandre o Grande.

e irreconciliável. Rodrigo representa completamente um herói que ama a honra e é destemido, e Chimène a filha íntegra e honesta de seu pai e ao mesmo tempo a amante fiel do seu Rodrigo.¹⁵⁴ Não menos mostra Cato já na sua primeira aparição o que tem em mente, a saber, também chancelar a liberdade e virtude com o seu sangue. Ver também *O teatro alemão*, 1ª parte.¹⁵⁵ E na segunda parte da *Ifigênia* Aquiles está retratado assim como Horácio o quer, quando escreve:

Honoratum si forte reponis Achillem,
 Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
 Iura neget sibi nata: nihil non arroget armis.
 Sit Medea ferox inuictaque, flebilis ino,
 Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

[Se o escritor reedita o celebrado Aquiles,
 Que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso,
 Declare que as leis não foram feitas para ele e
 Tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável;
 Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático.]¹⁵⁶

21. Estes últimos versos querem dizer que um poeta deve deixar os personagens já conhecidos a partir da história exatamente com os caracteres pelos quais se está acostumado a eles. Foi isso que Corneille fez em seu *Sophonisbe*.¹⁵⁷ Ele observa exatamente o que Lívio conta sobre a sua constituição de ânimo; também mantém Masinisse e Syphax tal como as encontrou. Contudo, o nosso Lohenstein¹⁵⁸ inverteu tudo.

¹⁵⁴ Rodrigo e Chimène são um par amoroso da peça *Le Cid* de Corneille.

¹⁵⁵ *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer-, Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts* [Inventário para a história da poesia dramática alemã, ou catálogo de toda as peças trágicas, cômicas e operetas impressas de 1450 até a primeira metade do século atual]. 2 Bände, Leipzig: Johann Michael Teubner, 1757–1765.

¹⁵⁶ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 110-120 - aqui na tradução de J. Bruna.

¹⁵⁷ Peça de Corneille encenada pela primeira vez em 1663.

¹⁵⁸ Casper von Lohenstein (1635 —1683), jurista, tradutor e poeta do barroco alemão. Traduziu a peça *Sophonisbe* de Corneille para o alemão.

É de maneira diferente quando se compõe com personagens novos. Esses pode-se fazer tal como se quer e tal como a fábula o exige. Deve-se ser observada apenas a seguinte regra de Horácio:

Si quid inexpertum scenae committis, et audes
Personam formare nouam; seruetur ad imum.
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

[Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena,
Quando se ousa criar personagem nova,
Conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma.]¹⁵⁹

Um caráter contraditório é uma monstruosidade que não aparece na natureza: por isso, um avarento deve ser e permanecer avarento, um orgulhoso, orgulhoso, um impulsivo, impulsivo, um desanimado, desanimado; teria de ser tornado provável na fábula por circunstâncias especiais que ele tivesse se alterado um pouco. Pois uma mudança completa da natureza ou do caráter é sem mais impossível em tão breve período.

22. Nada mais deve ser dito sobre os caracteres além de que apenas os principais personagens devem possuí-los. Os criados deles, que quase o tempo todo agem ou fazem em nome de outros, não devem ter uma espécie de ânimo especial: pelo menos eles raramente têm a oportunidade de ver isso. Em tais casos, todavia, em que também teriam ocasião para isso, também é inevitável. Os exemplos dessa regra se encontrará em todos os dramas que se encontram em minhas peças de teatro. Por exemplo, Artaban e Phocas, Phenize e Domitius no *Cato moribundo*; Arcas e Doris na *Ifigênia* etc.

23. Passo para a expressão ou maneira de escrever das tragédias. Ela deve ser constituída da mesma maneira que a maneira de escrever nos poemas heróicos, quando o poeta introduz outros que falam. Os

¹⁵⁹ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 121-129 - trad. de J. Bruna.

antigos denominavam essa espécie de expressão de *cotburnus*: em cima dos sapatos altos que calçavam as pessoas excelentes na tragédia. Porque tais pessoas excelentes eram representadas na tragédia e para elas não convinha senão que deveriam se expressar de uma maneira mais nobre do que o povo ordinário; tanto mais quando os afetos mais violentos os assaltavam: por isso, a sua linguagem se tornou justamente esse nome. Os bons poetas, não obstante, que souberam controlar a sua imaginação por meio da razão e que souberam moderar a maneira elevada de escrever por meio das regras da probabilidade permaneceram também numa espécie elevada racional da expressão. Os espíritos fracos, contudo, que deviam seguir a sua fantasia onde quer que ela quisesse os levar, fizeram até agora tais enigmas como a sacerdotisa délfica:

Et tulit eloquium insolitum facundia praeceps,
 - - - - Et diuina futuri
 Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

[(...) uma eloquência arrebatada assumiu um estilo desusado e o pensamento capaz de úteis conselhos e de previsão do futuro Não se diferencia do oráculo de Delfos.]¹⁶⁰

Sim, a seguir ele proíbe expressamente que não deve fazer com que os personagens trágicos falem de modo demasiado baixo ou pomposo:

Ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,
 Migret in obscuras humili sermone tabernas:
 Aut dum vivat humum, nubes et inania captet.

[(...) na transferência de qualquer deus ou herói, há pouco visto Vestido de ouro e púrpura, para escuras tavernas; Nem o façam, para evitar o chão, agarrar-se às nuvens e ao vazio.]¹⁶¹

¹⁶⁰ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 217-219 - trad. de J. Bruna.

¹⁶¹ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 228-230 - trad. de J. Bruna.

24. Nessa altura falsa se encontram, entre os latinos, Sêneca em suas tragédias; e, entre nós, Lohenstein, de modo inteiramente insuportável. Quase todos os seus personagens postos em cena falam como Febo: tal como foi observado no capítulo geral sobre o modo de escrever da poesia.¹⁶² O nosso Andreas Gryphius¹⁶³ é muito mais razoável nessa peça. Para não me tornar cansativo, não fornecerei nenhum exemplo de ambos: pode-se comparar a primeira Agrippina com a de *Carl Stuart*,¹⁶⁴ ou também a *Sophonisbe* com o *Leo Arminius*,¹⁶⁵ e se perceberá imediatamente a diferença. Também veja-se, por ocasião do *César* de Shakespeare, o que foi dito dele no VII.B das contribuições críticas. Em especial, os personagens de Lohenstein jamais expressam o afeto de maneira naturalmente correta: mas, já que deveriam cessar na dor, andam na ponta dos dedos: assim permanecem inalterados em seus ditos perspicazes e minúcias artificiais. Sim, inclusive Corneille e Racine se equivocaram nessas peças, como Fénelon observou em seus pensamentos sobre a tragédia,¹⁶⁶ que Sófocles não deixa que o seu Édipo diga nada de empolado. Vejam a primeira parte da minha peça, logo depois do prefácio. Isso nos foi ensinado expressamente por Horácio:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
 Telephus et Peleus: cum pauper et exsul vterque
 Proiicit ampullas et sesquipedalia verba.
 Si curat cor spectantis tetigisse querela.

[(...) muitas vezes, também, na tragédia,
 Um Télefo ou Peleu se lamenta em linguagem pedestre,

¹⁶² *Tentativa de uma poética crítica*, Parte 1, Capítulo XI, “Do modo de escrever poesia”.

¹⁶³ Andreas Greif (1616 – 1664), poeta e dramaturgo barroco alemão.

¹⁶⁴ *Carolus Stuardus*, drama de Gryphius de 1650.

¹⁶⁵ Dramas de Lohenstein.

¹⁶⁶ Gottsched se refere ao texto “Pensamentos sobre a tragédia” do arcebispo católico François Fénelon (1651 – 1715), texto que, numa tradução para o alemão realizada pelo próprio Gottsched, serve de introdução e abre o primeiro volume de *Die deutsche Schaubühne* [O teatro alemão], com diversas peças de autores modernos, como Holberg, Corneille, Rivierey du Freny, Gottsched etc.

Quando este ou aquele, na pobreza e no exílio, rejeita os termos em-
polados e
Sesqüipedais, se lhe importa tocar, com suas queixas, o coração da
platéia.]¹⁶⁷

A melhor regra universal que se pode fornecer aqui é a de observar a natureza de cada afeto na vida ordinária, e imitá-lo do modo mais preciso. Descobre-se, todavia, que também as personagens de posição mais excelente pensam e falam em conformidade com a sua dignidade, sempre que tiverem um ânimo tranquilo: tão logo elas forem dominadas pelo afeto, esquecem-se de sua posição elevada e se comportam como outras pessoas. Quando vemos um verdadeiro infeliz, então rapidamente ele perderá a vontade de examinar a fundo queixas perspicazes. Ele falará de modo tão lastimoso e comovente quanto lhe for possível: pois onde ele próprio não chora, ali certamente ninguém se sentirá induzido à compaixão:

Vt ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipse tibi: tunc tua me infortunia laedent,
Telephe vel Peleu. Male si mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo.

[(...) se me queres ver chorar,
Tens de sentir a dor primeiro tu;
Só então, meu Télefo, ou Peleu, me afligirão
Os teus infortúnios; se declamares mal o teu papel,
Ou dormirei, ou desandarei a rir.]¹⁶⁸

25. Entre outras coisas, questionamos aqui se muitas símiles são convenientes ao modo de escrever das tragédias? Respondo que pode olhar apenas para a natureza. Não considero que, na vida ordinária,

¹⁶⁷ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 94-98 - trad. de J. Bruna.

¹⁶⁸ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 102-105 - trad. de J. Bruna.

quando falamos de coisas sérias e importantes, estamos acostumados a recorrer a longas comparações. Aquele que fala de coisas que tocam seu coração não se detém em tais jogos do engenho [*des Witzes*], mas ele passa direto à questão propriamente dita. Por mais que essa regra tenha parecido insuficiente para um dos nossos críticos de arte, quando tentou invalidá-la, ela é todavia bem fundamentada. Diante de assuntos sérios, reis, príncipes e heróis não jogam longamente com comparações artificiais, mas falam com seriedade e veemência. Devemos olhar para essa natureza. De modo diferente é com um poeta diante de um poema heróico. Ele próprio não está envolvido com a fábula que narra, mas, por assim dizer, é apenas um espectador ou arauto dela. Ele pode, portanto, tomar tempo à sangue frio para fazer comparações e assim realizar detalhadamente o que quer. Na tragédia, contudo, o poeta não aparece de modo algum; ao contrário, falam pessoas completamente diferentes que participam dos acontecimentos e devem ser introduzidas como seres humanos dignos de respeito. Os exemplos dos antigos também não me contradizem nisso. Descobri que Sófocles não empregou mais do que duas ou três símiles no seu *Édipo Rei*, e na verdade de modo muito breve e, por assim dizer, de passagem. Essa minha observação adicional foi deixada de lado de propósito pelo crítico de arte anteriormente mencionado, de modo que pudesse mais facilmente deturpar a minha opinião. Contra isso, Lohenstein e Seneca estão quase em todos os lugares repletos disso: por meio do que o seu modo de escrever se torna o mais não natural de todo o mundo. É justamente isso que deve ser observado sobre a erudição e os conhecimentos literários, que esses dois tragediógrafos costumam emprestar aos seus personagens. Ela não é apropriada para os mesmos, principalmente quando falam movidos por afetos e poderia ser poupada para lugares mais convenientes.

26. Passamos agora à música, que nos antigos era um dos melhores adereços da tragédia. Qual é a origem disso pode ser facilmente dedu-

zido do que dissemos anteriormente. As canções cantadas pelo coro eram acompanhadas de instrumentos: e como esses constituíam uma parte essencial de seus espetáculos, eles incluíam a música na tragédia. Que essa música todavia devesse ter sido muito intensa fica claro a partir do número de personagens no coro, que às vezes chegava até o número de quinze. E esses coros intensos duravam muito tempo, até que Eurípides, na tragédia *Eumênides*, pôs em cena um coro numeroso de fúrias enraivecidas com tochas de piche: pois desse modo se produziu tal terror entre a platéia, que as crianças ficavam mortas de pavor e as mulheres grávidas desmaiavam no seus lugares. Depois disso se ordenou que o coro deveria no futuro ter apenas 15 personagens. Para nós, os coros não são habituais, embora os nossos tragediógrafos mais sérios os acrescentaram a cada ato em conformidade com a maneira dos antigos. A música das vozes foi completamente descartada; apenas se deixam ouvir os instrumentos entre os atos com composições alegres de todas as espécies. Porque eles fazem com que os espectadores se esqueçam das representações anteriores: assim se coloca a pergunta de se não seria possível fazer com que vários cantores entoassem uma *cantata* adaptada segundo a nossa maneira, no lugar das antigas odes dos coros; mas uma tal que se adequasse a todo momento aos acontecimentos um pouco antes encenados, estabelecendo considerações morais sobre eles. Sem dúvida, isso manteria os espectadores nos afetos em que já se encontravam, e os preparariam melhor para os afetos que se seguiriam. E tal tragédia seria dez vez mais bela do que uma ópera, que permite representar tudo de modo completamente musical para agradar aos amantes da música; no que todavia se afasta completamente da natureza, suprimindo toda a probabilidade.

27. Finalmente e por último devemos ainda tratar das máquinas e de outros adereços do palco. Compreende-se por máquinas a aparição dos deuses, que descem do céu. Porque a tragédia imita ações humanas,

mas não divinas, então o personagem principal não pode ser jamais uma divindade. Contudo, porque o herói pode meter-se em circunstâncias que ele precisa da assistência visível divina, então o poeta pode por vezes se servir das máquinas para desse modo ajudar a sua fábula. Ele deve apenas observar se isso resultará provável. As aparições dos deuses em épocas recentes nos parecem muito inacreditáveis, porque nós próprios jamais os vimos e não podemos imaginar que há cem ou duzentos anos deveria ter sido diferente. Mas da época antiga fabulosa estamos há muito acostumados a ouvir sobre as aparições, e portanto não nos surpreende quando lemos sobre isso. Por conseguinte, quando Perseus liberta Andromeda, ou Diana surge para Endymion na caverna do monte Latmos, ou as três deusas deveriam aparecer para Paris etc., então deveríamos já ver os deuses como necessários no palco, vestindo-os e caracterizando-os segundo o seu modo. Mas quem fizesse isso a todo momento e sem a maior necessidade, agiria contra a seguinte regra de Horácio:

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Incerit.

[(...) nem intervenha um deus, salvo se ocorrer um enredo
Que valha tal vingador (...)]¹⁶⁹

Não constitui, a saber, arte alguma executar de maneira bem sucedida uma fábula por meio da assistência imediata do céu e por meio de prodígios; por isso, os tragediógrafos mais famosos entre os antigos se serviram raramente desse artifício.

28. A isso pertencem também os truques de magia, os quais poderíamos chamar de máquinas dos tempos modernos. Eles não são mais adequados à nossa época esclarecida, porque quase ninguém mais acredita neles: por conseguinte, um poeta se abstém com boa razão de

¹⁶⁹ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 189-191 - trad. de J. Bruna.

tais representações que não são prováveis, e que numa questão séria só provocariam riso. Por conseguinte, quando Gryphius coloca em cena, em seu *Leo Armenius*, o espírito dos patriarcas de Constantinopla, e o próprio espírito infernal, sim, um fantasma na figura de Miguel; na *Catarina von Georgien*, a eternidade, vários espíritos dos mortos, as virtudes, a morte e o amor como personagens; no *Cardenio*, igualmente um par de espíritos; no *Carl Stuart*, apresenta de novo três espíritos e então ainda a guerra, a heresia, a peste, a morte, a fome, a discórdia, o suicídio, os espíritos dos reis mortos na Inglaterra etc.; assim certamente as aparições estão demasiadamente misturadas umas às outras. Entre os poetas estrangeiros recentes, o cardeal *Giovanni Delfino*¹⁷⁰ igualmente fez com que aparecessem em sua *Cleópatra* o espírito de Antônio e a Megara logo no primeiro ato. As tragédias desse poeta franco-suíço foram publicados em 1733 em Pádua. O título completo se lê: *Le Tragedie di Giovanni Delfino Senatore Venetiano, Poi Patriarca D'Aquileja e Cardinale di S. Chiesa, cioè La Cleopatra, La Lucrezia, Il Creso, Il Medoro*. Quão divertidamente representou Shakespeare o espírito de César em seus dramas se vê na tradução alemã dos mesmos.¹⁷¹ Mas quem quiser algo verdadeiramente divertido dessa espécie, leia o *Polyuctes von Kormarten* alemão, ou o excerto dele no *Contribuições Críticas*,¹⁷² e de igual modo o drama de Telêmaco também na mesma revista.

29. Um adereço melhor é fornecido pelas alterações do palco, por meio do que ele torna representável aquele lugar em que a peça inteira deve se passar. Esse deve permanecer um único e mesmo ao longo de toda a tragédia: em diversos dramas deve ser representada ora a rua

¹⁷⁰ Giovanni Dolfin (1617 – 1699), escritor e dramaturgo italiano, nomeado cardeal pelo papa em 1667.

¹⁷¹ A tradução a que se refere Gottsched é a de Caspar Wilhelm von Borck, publicada em 1741.

¹⁷² *Beiträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, revista editada por Gottsched entre os anos de 1732 e 1744.

de uma cidade, ora um cômodo real, um acampamento militar, uma floresta, um vilarejo, um jardim etc. Isso todavia não diz mais respeito ao poeta, na medida em que ele diz onde estava o palco da peça, segundo o que deve se orientar o responsável pelo maquinário do teatro. Sem dúvida, sei o quanto essa regra pode parecer demasiadamente dura para muitos, e que outros por meio das alterações do palco querem remediar as fragilidades de suas peças. A imitação da natureza, todavia, não permite que se faça de outra maneira. Ver a *Dissertation sur la condamnation des Théâtres* do Abade de Aubignac. Corneille desrespeitou muito isso em seu *Cid*, fato que deve nos tornar ainda mais cautelosos.

30. O mesmo deve ser dito das vestimentas. Em virtude da correção, os personagens devem aparecer sobre o palco segundo a constituição da peça, ora em trajes romanos, ora em trajes persas, ora em trajes espanhóis ou ainda em trajes alemães antigos; e devem ser imitados tão naturalmente quanto for possível. Quanto mais se aproximar isso da perfeição, tanto maior será a probabilidade e tanto mais o olho do espectador ficará satisfeito. Por isso é risível quanto comediantes ingênuos representam os cidadãos romanos com a vestes de soldados e a espada ao lado: pois portavam vestidos longos de cor branca. Ainda mais estranho é quando se coloca, por exemplo, em heróis gregos ou romanos antigos em acampamentos perucas cerimoniais ou chapéus de três pontas com penas e luvas brancas; uma princesa americana com um saíote e um navio oriental em fuga com uma escada do comprimento de três côvados; sim, por fim, um velho Herrmann alemão, Segestes e outras coisas mais, como os seus inimigos mortais, os romanos, mas com perucas, luvas brancas e pequenas adagas de gala etc.¹⁷³ Aqui um supervisor inteligente do palco deve se informar sobre a antiguidade e estudar os trajes de todas as nações que pretende colocar em cena.

¹⁷³ Referências a peças de teatro de Voltaire e Schlegel contidas na obra *O Teatro Alemão* publicada por Gottsched.

31. Por fim, chegamos à própria declamação, quer dizer, a pronúncia e a gesticulação dos personagens agentes. Disso depende quase tudo na encenação [*Vorstellung*] de uma tragédia. A melhor peça se tornará risível se ela é mal recitada e com frialdade: em comparação com isso, a coisa mais miserável soa por vezes suportável se for suportada por uma boa pronúncia. Entre os antigos houve alguns mestres que forneciam orientação para jovens comediantes de como podiam desempenhar bem um papel. Em Roma, na época de Cícero, Roscio¹⁷⁴ e Esopo obtiveram ampla reputação, pois levaram tão longe a sua arte que o próprio Cícero ia ao seu teatro para aprender algo deles sobre a boa declamação; por outro lado, eles entraram nos discursos públicos de Cícero com igual intenção. Porque de fato um orador e um comediante também tem uma mesma e única obrigação nesta peça, eles podem obter algumas boas regras com o tratado de Le Faucher, *L'Action D L'Orateur*, que foi publicado sob o nome de Conrart e também foi traduzido para o alemão.¹⁷⁵ Riccoboni escreveu em italiano um longo poema didático para comediantes, no qual fornece regras para a boa declamação, que pode ser encontrado em sua *História do Teatro Italiano*.¹⁷⁶ Recentemente ele também forneceu em francês um novo manual para isso, que se encontra como anexo do seu *Reflex. Histor. et Critiques sur tous les Theatres de l'Europe*. Também o abade de Aubignac, assim como em outras peças, não deixou que faltasse uma boa prescritiva aqui, e nossos alemães devem ao instruído Sr. von Steinwehr muita gratidão, por ele ter traduzido esse livro tão útil para a nossa língua materna, tornando-se desse modo mais acessível e passível de uso. Horácio também considerou essa peça tão importante, que ele a transformou em uma regra particular na sua *Poética*:

Male si mandata loqueris

¹⁷⁴ Quintus Roscius Gallus (~120 a.C. — 60 a.C.), ator romano (N. da T.).

¹⁷⁵

¹⁷⁶

Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia moestum
 Vultum verba decent; iratum plena minarum.
 Ludentem lasciuia, seuerum seria dictu.
 Format enim natura prius nos intus ad omnem
 Fortunarum habitum: iuuat & impellit ad iram,
 Aut ad humum moerore graui deducit et angit.
 Post effert animi motus interprete lingua.

[(...) se declamares mal o teu papel,
 Ou dormirei, ou desandarei a rir. Se um semblante é triste,
 Quadram-lhe as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaças;
 Se chocarreiro, as joviais; se severo, as graves.
 A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes;
 Ela nos alegre ou impele à cólera, ou prostra em terra, agoniados, ao peso da aflição;
 Depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma.]¹⁷⁷

32. Aqui se encontra principalmente a seguinte regra: um comediante deve se esforçar primeiro para sentir em si o que está disposto a declamar, o que de fato é o melhor meio para obter uma pronúncia e posição vívidas. A guisa de conclusão, preciso lembrar que as entradas em cena numa ação devem o tempo todo estarem ligadas umas à outras, para que o palco não fique completamente vazia até que toda a ação seja concluída. Por isso deve sempre permanecer no palco um personagem da cena anterior, quando um personagem novo chega ou um outro parte, de modo que a ação inteira tenha coerência. Os antigos, bem como Corneille e Racine, observaram rigorosamente isso, desde que se exclua as primeiras peças de Corneille. Por exemplo, o seu *Cid* é muito equivocado a esse respeito, porque quase sempre entram e saem de cena personagens sem saber porquê. Disso resulta também que a unidade do lugar não é observada corretamente, motivo pelo qual Boileau já disse:

¹⁷⁷ *Carta aos Pisões*, Horácio, v. 104-110 - trad. de J. Bruna.

Que l'marchant ou la raison la guide
Ne se perde jamais, dans une scene vuide.

[Que o mercador ou a razão a guiem.
Não te percas jamais numa cena vazia.]¹⁷⁸

Um único caso deve ser excetuado, quando os personagens que se encontram no palco querem evitar aqueles que veem se aproximar. Aqui as entradas em cena estão bastante conectadas à fuga dos primeiros. E isso basta no que diz respeito à tragédia. Quem quiser saber mais, deve ler os escritores indicados aqui, especialmente o já mencionado Aubignac sobre a prática da poética do teatro, e a obra *Theatre des Grecs* de P. Brumois, junto com o *Histoire du Theatre Italien* de Riccoboni; por fim, também ler os prefácios que Corneille e Racine escreveram para as suas peças.

¹⁷⁸ Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*, v. 229-230.

Das comédias ou farsas

1. A comédia, pelo menos com este nome, é mais jovem do que a tragédia: pois na prática elas eram antigamente uma só: ainda então se tratava, para homenagear a Baco, de entoar as canções mais injuriosas nos dias de festa, e dava-se a elas o nome de tragédias. Mas quando as mentes com mais discernimento se distanciaram paulatinamente das coisas baixas e pouco lisonjeiras e se ativeram a temas sérios nos espetáculos que encenavam, então elas [as canções] passaram também a ser amadas nas cidades, e até as próprias autoridades incluíram os comediantes em seu orçamento, e, às custas do erário, deixaram que se construíssem praças de espetáculo, que se mantivessem os cantores necessários para o coro e que se adquirissem a parafernália necessária para o palco. Quando enfim um poeta tinha uma nova peça pronta, assim se dava a ele o coro, tal como diziam: isto é, comprava-se dele a peça e deixava-se que fosse encenada pelos comediantes. Entrementes, os resquícios das antigas tragédias pouco lisonjeiras continuavam em voga nas aldeias e rincões. O povo vulgar encontra a todo tempo mais gosto nas peripécias loucas e xingamentos ofensivos do que nos assuntos sérios. Aos cidadãos argutos de Atenas esse tipo de diversão parecia ter perdido sua graça; isso porque já haviam achado algo de mais refinado na tragédia. É bem possível que tenham dado a essas opções de lazer dos camponeses, como afronta, o nome de comédia,

o qual vem de κώμη e ὠδή, e que portanto significa canção de aldeia. Aos poucos também os produtores dessas peças perceberam que os escritores das tragédias adaptavam [reescreviam] melhor suas encenações. Eles imitavam cada vez mais essas últimas, até que suas peças de teatro tivessem um melhor arranjo. Todavia não é possível indicar especificamente os nomes daqueles que pela primeira vez agiram desse modo.

2. Aristóteles indica que Epicarmo¹⁷⁹, um siciliano mais recente que Téspis,¹⁸⁰ mas mais antigo que Ésquilo,¹⁸¹ foi o primeiro a encenar peças mais organizadas, e a trazer para as suas encenações cômicas uma certa intenção principal. Ele foi logo seguido por um ateniense, Crates.¹⁸² Este libertou a incipiente comédia da velha grosseria dos camponeses, e limpou-a de suas antigas infâmias: e com isso ela foi aclamada também na cidade. Aqui cabem os versos de Horácio, que tratam de Pratinas:¹⁸³

Carmine qui tragico vilem certauit ob hircum,
Mox etiam agrestes satyros nudauit; et asper
Incolumi grauitate jocum tentauit: eo quod
Illecebris erat, et grata nouitate morandus
Spectator, functusque sacris, et potus, et exlex.

[Que por meio de uma canção trágica disputou um bode sem valor,
Também despiu os sátiros camponeses, deixando-os nus, e
Com aspereza, fez troça sem perder a seriedade, porque
O espectador precisava encontrar fascínio na novidade, para ali ficar
Depois de ter realizado sacrifícios, bebido e estar imoderado.]¹⁸⁴

Aqui encontramos tudo reunido: a origem, o conteúdo e também a intenção das comédias mais antigas. Elas surgiram a partir das canções

¹⁷⁹ Poeta e dramaturgo grego, 540 a.C. a 450 a.C.

¹⁸⁰ Poeta, ator e produtor teatral grego, 610 a.C. a 550 a.C.

¹⁸¹ Dramaturgo grego, (524 a.C. a 455 a.C.)

¹⁸² Dramaturgo grego, cerca de 365 e 285 a.C.

¹⁸³ Poeta grego do século V a.C., autor de diversas tragédias e dramas satíricos.

¹⁸⁴ Horácio, *Carta aos Pisões*, 220-24.

trágicas e, na verdade, por ocasião das festividades. O conteúdo delas era uma piada afiada ou mordaz, e fizeram com que fossem cantadas ou encenadas por sátiros grosseiros, isto é, camponeses seminus. Depois de completados o culto aos deuses e o banquete, a intenção era entreter o povo por meio de um novo passatempo. Esta era a velha comédia. Leia-se a esse propósito o *Tractat des ludis scenicis mimorum et pantomimorum* de Nicolai Calliachii, que foi publicado pela primeira vez em 1730 em Pádua por Marc. Anton. Madero a partir de um manuscrito; ali, nos capítulos IV e V, é explicada a origem das farsas de maneira muito erudita.

3. Tão logo a comédia foi ajustada pelo velho Crates, nos deparamos em seguida com Eupólide, Cratino e Aristófanes, os quais lhe conferiram uma aparência completamente diferente. A impetuosidade anterior das sátiras despudoradas se transformou numa representação risível de personalidades específicas, as quais não se tinha pudor em chamar pelo nome. Assim, percebemos que até as pessoas mais proeminentes de Atenas não estavam a salvo dos poetas: mesmo Sócrates foi zombado abertamente por eles; já que Aristófanes, na peça que ele deu o título de *As Nuvens*,¹⁸⁵ quando aquele é representado como um cientista da natureza excêntrico e como um ateu deplorável. Em especial, o coro dessas comédias não cantava nada além de canções de afronta que ofendiam a honra, nas quais os mais inocentes foram atacados. Em razão disso, as autoridades colocaram um fim nessa sem-vergonhice, demitindo os coros e não permitindo que nenhuma outra pessoa fosse citada pelo nome. Horácio escreve:

Successit vetus his comoedia, non sine multa
Laude: sed in vitium libertas excidit, et vim
Dignam lege regi. Lex est accepta, chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.

¹⁸⁵ Peça de 423 a.C. Nela, Aristófanes satiriza a filosofia sofista e a figura de Sócrates, retratado como um pensador absurdo e corrompedor da juventude.

[A velha comédia sucedeu-os, não sem muitos elogios:
 A liberdade, todavia, deu lugar ao vício, e a violência, digna
 De um rei, tornou-se lei. A lei foi aceita, e o coro silenciou-se
 Vergonhosamente, privado do direito de causar dano.¹⁸⁶]

4. Desse modo, assim como a comédia intermediária dos gregos chegou ao seu final, assim também começou a nova [comédia], na qual se destacaram entre outros Filemon e Menandro. Este começou agora a conceber narrativas adequadas, convenientes para o palco das comédias. Não dava a elas nem o nome de pessoas vivas nem dos heróis das histórias, mas nomeava-as assim como lhe parecia adequado. Exatamente por causa disso, as suas peças permaneceram tão agradáveis e edificantes quanto já haviam sido outrora. Aristóteles não presenciou esta mudança ou melhoria da comédia, porque a [comédia] intermediária se manteve até depois da época de Alexandre. Por isso, esse grande apreciador das artes percebeu bem que, enquanto a tragédia foi levada à perfeição na época dele, a comédia não o foi: mas ele pôde prever o seu progresso, como de fato também se sucedeu. Aqui pode-se consultar os textos do Abade Brumois¹⁸⁷ sobre o teatro grego, que servem de introdução para o seu *Theatre des Grecs* [*Teatro dos Gregos*]; ou ainda, no mesmo sentido, as belas investigações das coisas tratadas aqui que se encontram espalhadas nas *Memoires de l'Academie des belles Lettres* [*Memórias da Academia de Letras Francesa*].¹⁸⁸ Entrementes houve uma quantidade colossal de poetas cômicos na Grécia, dos quais se perdeu tudo. É possível consultar os seus nomes em parte na *Poética* de Aristóteles, em parte em *Poets grecs* de le Fevre, em parte em *Poetis Graecis* de Vossius.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Horácio, *Carta aos Pisões*, 281-84.

¹⁸⁷ Pierre Brumoy (1688 – 1742) foi o autor do *Théâtre des Grecs*, publicada inicialmente em 1730, a obra foi ampliada de 1785 a 1789 em novas edições.

¹⁸⁸ Publicação da Academia francesa de Belas-Letras com estudos sobre história, filologia, arqueologia e culturas do mundo antigo desde o século XVIII.

¹⁸⁹ Gerardus Vossius (1577 – 1649), estudioso e teólogo holandês.

5. Os romanos devem ter sido pessoas de uma natureza completamente distinta da dos gregos: pois entre eles a comédia teve uma sorte bem desagradável. Lá, ela veio a ser aceita mais tarde, mas aqui ela veio a ser aceita logo de início. Pode-se separá-la, também aqui, em antiga, intermediária e nova; e atribuir a primeira a Ênio, a outra a Plauto e a terceira a Terêncio, em suas respectivas épocas. A primeira ainda era bastante indefinida e tosca, como ilustra o testemunho de Horácio das obras de Ênio.¹⁹⁰ Plauto conduziu esta arte, em suas comédias, a alturas maiores; mas ele se conformava demais ao gosto da plebe, e incorporava nelas muitas grosserias e caretas infames. Estas podiam até ter agradado a muitos ainda nos tempos de Horácio, isto porque eles geralmente estimavam os velhos poetas, mas desprezavam os novos; algo sobre o que ele se queixa em seus escritos endereçados ao Augusto. Também na *Ars poética* ele discorre sobre o assunto:

Non quiuis videt immodulata peomata iudex,
Et data romanis venia est indigna poetis.

— — —

At nostri proaui plautinos et numeros et
Laudauere sales, nimium patienter vtrumque,
Ne dicam, stulte mirati: si modo ego et vos
Scimus inurbano lepium seponere dicto.

[Não é qualquer juiz que repara na falta de melodia dos poemas
E o perdão concedido aos poetas romanos é indigno.

— — —

Com efeito, a língua de nosso país o humor e arte de Plauto
Exaltou muito na comédia; somente para benefício cego.
Teve-se ele verdadeiramente em alta consideração apenas por ignorância;
Até aí eu entendo de outra forma, o que a mim e a vocês agrada;
O que é uma piada permitida, o que é rude e ofensivo,
E quando um verso puro corre totalmente espontâneamente:

¹⁹⁰ Horácio, *Epístolas*, II 1, 50.

Quando contamos as sílabas com os nossos dedos,
E, quanto à sonoridade, escolhemos como juiz o ouvido.

Plautus, então, deve ter tido muito amor por si mesmo, uma vez que ele criou para si próprio uma epígrafe tão presunçosa: que as musas deveriam chorar e lamentar a morte dele, pois todas as falas engraçadas e todas as belas ideias se perderam com ele. De fato, os antigos apreciadores da arte já colocavam Terêncio¹⁹¹ acima de Plauto. Apesar de ser africano, ele possuía mesmo assim a elegância estilística da língua latina em seu grau mais elevado: a qual ele devia, salvo engano, ao trato com os romanos mais excelentes. Cipião e Lélío lhe honraram com a amizade deles, inclusive o ajudando pessoalmente com as comédias. Isso já tinha sido indicado pelos seus inimigos na época, como ele faz com que diga o prefaciador da comédia sobre dois irmãos.¹⁹²

Nam quod isti dicunt maleuoli, homines nobiles
Eum adiutare, assidueque vna scribere;
Quod illi maledictum vehemens esse existunt,
Eam laudem hic ducit maximam, cum illis placet,
Qui vobis vniuersi et populo placent,
Quorum opera in bello, in otio, in negotio
Suo quisque tempore vsus est sine superbia.

Apesar do que dizem esses malfeitores, homens nobres
O ajudam, e sempre estão escrevendo em conjunto com ele;
O que eles consideram uma veemente maldição,
Aqui ele lhe dirige os maiores elogios, quando lhes convém,
Aqueles que agradam a todos vocês e ao povo,
Cujas obras na guerra, no lazer, nos negócios,
Cada um, a seu tempo, utilizou sem arrogância.

6. É verdade todavia que Terêncio não produziu muitas narrativas novas; outrossim emprestou a maioria delas das comédias gregas de

¹⁹¹ Terêncio (c. 195–159 a.C.) foi um dramaturgo romano que adaptava comédias gregas.

¹⁹² Quer dizer, a peça *Adelphoe*, de Terêncio.

Menandro.¹⁹³ Ele mesmo confessa isso em seus prólogos e, portanto, não podemos imputar-lhe a acusação de tê-las roubado. Sabemos apenas que sua produção é consistente, e que nela se encontram falas com piadas as mais cativantes, ácidas e picantes. Tão logo Menage,¹⁹⁴ uma vez que ele utilizou mais de 24 horas na trama e, assim, foi contra as recomendações de Aristóteles: não obstante, Terêncio foi defendido com erudição pelo Abade de Aubignac. Os caracteres são aí observados de forma incomparável; e a natureza é em todos os aspectos tão perfeitamente imitada, que não acreditamos que vemos um retrato, mas os próprios personagens dele, quando ouvimos eles falarem. Não há nada indecente ou ambíguo aqui; mas uma expressão completamente modesta reina também nas vozes dos mais simples servos e criadas.

7. Em tempos mais recentes, os italianos, os franceses e os ingleses travaram, por assim dizer, uma competição pelas comédias. Cada uma dessas nações seguiu o seu próprio gosto, e assim também diferentes tipos [de comédia] foram apresentados, que tiveram mais ou menos êxito, conforme seguiram mais ou menos os antigos gregos ou romanos. Os primeiros italianos, que reestabeleceram para nós as belas-artes no Ocidente, certamente tiveram o propósito de seguir o bom rastro dos gregos e dos romanos. Riccoboni nos conta, em sua *História do Teatro Italiano*,¹⁹⁵ uma quantidade de boas comédias, que foram feitas por diversos poetas do século XV. Acrescenta que naquela época elas eram escritas em versos e que os comediantes tinham, portanto, que aprendê-las de cor, palavra por palavra. Enquanto esse costume perdurou, o bom gosto também se manteve. Assim que os comediantes, dada a preguiça e a ignorância deles, deixaram de sabê-las de memória, assim também, no lugar das boas peças de antes, entraram as farsas do gosto

¹⁹³ Menandro (c. 342–291 a.C.) foi um dramaturgo grego. Influenciou profundamente o teatro romano, especialmente Terêncio.

¹⁹⁴ Gilles Menage (1613 – 1692), gramático e filólogo francês.

¹⁹⁵ Luigi Andrea Riccoboni (1676 – 1753), ator e dramaturgo italiano naturalizado francês. A obra em questão é *Histoire du théâtre italiens*, 2 volumes, Paris 1728–1731.

mais duvidoso. Pela primeira vez alguns teriam começado a fazer experimentos com peças em prosa que, entretanto, foram mutiladas pelos comediantes descompromissados. Depois esboçava-se meramente o conteúdo das cenas com poucas palavras, deixando a cargo dos atores e de suas capacidades naturais os lampejos que poderiam ter. Disso resultaram as coisas de pior gosto, que só poderiam animar o populacho mais vulgar; e esse teria sido a origem do dismantelamento do teatro italiano. É exatamente isso que Riccoboni declara ainda mais detalhadamente em suas *Remarques Histor. & Critiq. sur tous les Theatres de l'Europe*. Conferir também o prefácio do Senhor Muratori às obras dramáticas italianas, que ele publicou sob o título *Theatro italiano*, no ano de 1728 em Verona em três volumes.

8. E, de fato, foi possível observar a partir da experiência que o teatro italiano, ao longo dos últimos séculos, não propôs muita coisa de inteligente. As melhores comédias deles não contém nada além de peripécias românticas, farsas de serviços e infinitas artimanhas loucas de mau gosto. Harlequin e Scaramuccia são os eternos protagonistas do teatro dos italianos, e eles não imitam as ações da vida comum: pelo contrário, criam peripécias completamente absurdas, tão ruins que nem poderiam ser sonhadas. Um imperador da lua,¹⁹⁶ um *spirito foletto* [espírito travesso], um *comerciante de Pérgamo*¹⁹⁷ e incontáveis outros personagens de que o teatro italiano está repleto podem nos familiarizar satisfatoriamente com o gosto deles. Eles não se prendem a nenhuma unidade de tempo ou de lugar, e frequentemente nas suas fábulas não há nem ao menos uma narrativa principal. Eles fazem paródias dentro das peças mais sérias, em meio a outras cenas, e preenchem tudo com espíritos, feitiços e fantasmas. Em suma, podemos dizer das fantasias e

¹⁹⁶ A peça *D'Arlequin Empereur dans la lune*, que se encontra em *Le Theatre Italien* de Gherardi.

¹⁹⁷ Referências a dois personagens recorrentes no teatro italiano, em especial na *Commedia dell'Arte*.

delírios sem sentido dos seus comediantes:

Velut aegri somnia, vanae
Finguntur species, vt nec pes, nec caput vni
Reddatur formae.

[Até onde vale a minha palavra: que um escrito louco,
No qual corpo e rabo não se encaixam com habilidade,
E no qual não reina mais a ordem, do que no sonho de um enfermo.]¹⁹⁸

Já estamos tão acostumados a esse gênero italiano, que não esperamos muito de inteligente desses burlescos: e quando rimos nessas comédias, então isso ocorre menos por causa das tolices dos personagens em cena, do que pelas ideias loucas dos autores dessas peças. Apenas leia-se o juízo que St. Evremont¹⁹⁹ fez da comédia dos suíços, em um tratado específico que pode ser encontrado nos seus escritos publicados pela Sociedade Alemã. O Senhor Muratori²⁰⁰ – em sua *Poesia Perfetta Italiana* – e o Marquês de Maffei²⁰¹ se esforçaram, já nos nossos tempos, em purificar a essência do teatro cômico dos seus disparates, embora mal tenham saído do lugar até agora.

9. Os ingleses também não tem um teatro regular, mas nesse ínterim eles de fato sobrepujaram os italianos. Nas peças cômicas, eles se vangloriam de seus Etherege, Wicherley e Congreve;²⁰² e o próprio Dryden tentou a sorte nas comédias. Alardeiam especialmente o seu *humour*, por meio do qual acreditam ter superado todas as antigas e recentes nações. Dryden descreve este *humour*: *the ridiculous extravagance of conversation, wherein one man differs form all the others*,

¹⁹⁸ Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 7-9

¹⁹⁹ Charles de Saint-Évremond (1613 – 1703), escritor, ensaísta e crítico literário francês.

²⁰⁰ Ludovico Antonio Muratori (1672–1750), historiador, eclesiástico, bibliotecário e pensador moral italiano.

²⁰¹ Scipione Maffei (1675–1755): escritor, dramaturgo e historiador italiano do século XVIII.

²⁰² Sir George Etherege (1636–1691), William Wycherley (1641–1715) e William Congreve (1670–1729): dramaturgos ingleses do século XVII e início do XVIII, famosos pela comédia de costumes.

isto é: a ridícula forma de lidar com as coisas, na qual um homem se diferencia de todos os outros. Já que a nação inglesa pode exibir muitas comédias originais, com uma distinta forma de senso de individualidade e fantasia, como fica claro a partir do *The Spectator*²⁰³, assim é certo que esses disparates peculiares produzirão representações ridículas suficientes para o palco. Como não é função da comédia fazer troça de pessoas particulares, e sim tornar risíveis as tolices em geral, como demonstraremos a seguir, vemos bem que os ingleses, como é do seu feitio, superestimam a grandeza da nação deles. Foi o seu Johnson²⁰⁴ que escreveu para eles as regras do teatro, a partir das quais Dryden²⁰⁵ também produziu diversas obras, apesar de ele próprio, nos prólogos das suas peças, sempre ajustar as regras aos seus exemplos. Diante disso, precisamos concordar com St. Evremont e Voltaire sobre a comédia inglesa por em cena um grande número de figuras morais corrompidas, tornando-as risíveis, estando nesse aspecto em riqueza e circulação à frente de todas as outras nações; seria apenas desejável que não reinasse em seus palcos uma decadência tão grande dos costumes, que serve mais para contagiar do que para edificar o público, o que fez com o espectador manifestasse queixas em diversas localidades.

10. Foram os franceses que, inquestionavelmente, levaram tanto a tragédia, quanto a comédia, ao patamar mais alto. Por um lado, Molière adaptou as suas peças segundo as regras e exemplos dos Antigos, mas por outro também tomou emprestado algumas invenções dos italianos e dos espanhóis, como o Senhor Riccoboni revelou nas suas *Reflexions sur Molière* [Reflexões sobre Molière], de modo que Terêncio é preferível a ele. Sem dúvida, Molière é muito mais rico em matérias que Terêncio, o que não surpreende, já que este escreveu apenas seis

²⁰³ *The Spectator* foi uma revista publicada entre 1711 e 1712 por Addison e Steele.

²⁰⁴ Ben Jonson (1572–1637): dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare. Famoso por ter escrito regras e teorias para o teatro inglês.

²⁰⁵ John Dryden (1631–1700), poeta e dramaturgo inglês.

comédias e o primeiro três, quatro, vezes mais. Mas isso não o livra de todos os erros. Sua forma de escrever, especialmente a poética, não é sempre tão natural quanto ela deveria ser para as comédias, como o Arcebispo Fenelon destacou sobre ele com razão em suas reflexões sobre a comédia, as quais se encontram na introdução do meu *Teatro Alemão*. Com frequência, ele faz grandes volteios, para com isso dizer muito pouco, aproximando-se muito de galimatias. Além disso, às vezes leva os seus caracteres longe demais, de modo que eles acabam por tornar-se artificiais. Por exemplo, faz com que o seu avarento²⁰⁶ se torne tão desconfiado que ele não inspeciona apenas os bolsos e as duas mãos de um serviçal que se retira do aposento, mas também exige que ele deveria também lhe mostrar uma terceira mão: justamente como se em algum momento um ser humano pudesse ser tão louco a ponto de acreditar que alguém tivesse três mãos. Ele aprendeu isso com Plauto, que certa vez disse: *cedo tertiam!* [mostre a terceira!] Isso não o inocenta de seu erro. Ele deve ser ainda mais criticado pelo fato de mostrar, com frequência, o vício como por demais conveniente e a virtude como muito irredutível, descortês e risível. A galanteria de pessoas jovens é sempre colocada acima da supervisão atenta dos bons pais, que se preocupam com a virtude de seus filhos: inesperadamente, estes ou já são cheios de vícios ou podem facilmente tornar-se assim. Frequentemente zomba de homens traídos, sem que estes tenham tido culpa alguma. O que pode, justamente na França, um bom e correto esposo fazer contra a traição de sua mulher, uma vez que é sedutora a moda de romper o casamento e, ao lado de seu esposo, ter mais meia dúzia de admiradores. Finalmente, Molière, para agradar ao populacho, deixou-se rebaixar profundamente, quando ele, ao imitar a bufonaria italiana, levou *As artimanhas de Scapino*²⁰⁷ ao palco. Até mesmo Boi-

²⁰⁶ Trata-se do personagem Harpagão da peça *O avarento* de Molière, de 1668.

²⁰⁷ *Les fourberies de Scapin* peça de Molière de 1641

leau não pode lhe perdoar nisso, embora fosse um bom amigo dele, ao escrever:

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'Auteur du Misanthrope.
(*Art. Poet.* Chant 3)

[Nesse traje ridículo em que Scapin se envolve
Não reconheço mais o autor do *Misanthropo*
(*Arte Poética*, canto 3.)]

II. Entre nós alemães, antes como depois de Opitz nunca faltaram autores de comédias: ainda assim não temos como, em igual medida, indicar nada de adequado, que pudesse honrar a nossa nação. Certamente temos uma carrada de comédias, escritas ao gosto de Hans Sachsen e em sua maioria baseadas na Bíblia. Quem duvidar disso que leia a relação delas que enumerei e que consta nos volumes II e III do meu *Teatro Alemão*.²⁰⁸ Mas elas são majoritariamente tão artificiais e forçadas, como as obras daquele mestre cancioneiro de Nurembergue: o qual inclusive fez o Senhor Deus vir até Adão para então, junto de seus filhos, dos quais [Sachs] imagina que meia dúzia seja crente e mais meia dúzia, ímpia, realizarem um exame do catecismo de Lutero. Como ele encontra Abel e seus comparsas bem versados no Pai Nosso, na fé e nos dez mandamentos: Caim, junto com seus irmãos malvados, se sai muito mal, quando ele reza seu Pai Nosso de maneira tão desfigurada:

O Vater Himmel unser,
Laß uns allhier dein Reich geschehen,
In Himmel und in Erde sehen,
Gieb uns Schuld und täglich viel Brodt,

²⁰⁸ "Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegeben von J. C. Gottscheden" (O teatro alemão criada com base nas regras dos antigos gregos e romanos, publicada com um prólogo de J.C. Gottsched), 1741.

Und alles Uebel, Angst und Not.

[Ó Pai nosso que estás nos céus,
Que o teu reino seja feito aqui,
No céu e na terra,
Concede-nos gratidão e o pão nosso de cada dia,
E afasta de nós todo o mal, o medo e a angústia.]

O outro, que ele nomeia Dathan e que deve recitar o credo, performa com igual refinamento. Diz ele:

Ich glaub an Gott, Himmel und Erden,
Und auch des Saamens Weib muß werden,
Und des heiligen Geistes Namen
Die Sünde, Fleisch und Leben. Amen.

[Creio em Deus, céu e terra,
E também da semente deve surgir mulher,
E do nome do espírito santo
Os pecados, carne e vida. Amém.]

Vê-se bem a partir desses e outros trechos, que este homem honesto não tinha uma habilidade ruim de observação da personalidade e de imitação da natureza: apenas as regras da plausibilidade lhe eram completamente desconhecidas; se não o fossem, ele não teria feito tal mistura anacrônica, como fica satisfatoriamente claro a partir do que foi aqui apresentado. O próprio Opitz não chegou a fazer experimentos com peças cômicas.

12. Entre nós, sem dúvida foi Andreas Gryphius que conduziu mais longe as comédias no século passado. Sua *Ama de Leite*, seu *Horribilicribrifax* e *Peter Squenz* deram bastante certo, e apresentam tolices tão engraçadas, que proporcionam ao espectador muita diversão e utilidade. Ele se equivocou apenas na conexão das cenas, na quantidade de personagens das peças e na unidade de lugar, tal como todos os

nossos comediantes antigos. Dedekind quase fez peças plenamente espirituosas. Christian Weise queria segui-lo e não lhe faltava talento para fazê-lo, só que, como as regras da retórica e da poesia antigas lhe eram desconhecidas, ficou preso à sua engenhosidade autoproduzida e realizou peças completamente incorretas. Na maioria das vezes quer-se eximi-lo disso, uma vez que ele se via obrigado a dar algo para fazer a cada um de seus alunos: mas quem que o obrigou a fazer isso, a utilizá-los todos na mesma comédia? Ele deveria tê-los colocado, de forma intercalada, em peças diferentes, para então ter feito algo de certo. Mas essa, com certeza, não foi a verdadeira causa de não ter feito nada de correto. Ainda assim, é bom que seja lido para que por meio desta leitura nos ocorra alguma boa ideia, que possa ser aplicada segundo o nosso modo à comédia. De resto, aquilo que os melhores comediantes alemães levam aos palcos é, em geral, traduzido do francês; o que por enquanto está bem, até que com o tempo sejamos agraciados com poetas cômicos próprios capazes de fazer algo de decente. Porque aquilo que alguns comediantes compõem improvisadamente por si próprios não é de modo algum melhor do que aquilo que nasce do teatro italiano, mostrando assim vários indícios da falta de sua compreensão, tal como evidenciam as entradas em cena de um aproveitador, de um bajulador ou de um camponês; para não mencionar a donzela amaldiçoada, que leva o mau gosto ao extremo. Mas o que é ordinariamente apresentado pelos atores ordinários de farsas, foi ou costurado amadoramente a partir de um romance ou foi emprestado da *Ollapatriida*.²⁰⁹ Por isso não é nenhuma surpresa que não se veja nada de inteligente sendo apresentado, a não ser que não tenha tomado de empréstimo ou traduzido integralmente de Molière.

13. A comédia não é senão uma imitação de um comportamento vicioso, que por meio de sua natureza ridícula anima os espectadores e

²⁰⁹ *Ollapatriida des durchgetriebenen Fuchsmundi*, comédia de Joseph Anton Stranitzky (1676 – 1726), ator, diretor e dramaturgo austríaco.

pode, simultaneamente, edificá-los. Foi assim que Aristóteles a descreveu e, ao mesmo tempo, explicou o que ele entendia por “ridículo”²¹⁰. Mas ele diz muito bem, que a comédia é algo disforme ou desarmônico, mas que não causa dor àquele que é acometido por ela: e, nesse ponto, ele lança o exemplo do rosto de Tersites extraído de Homero. É, portanto, bem fácil de perceber que nem o vicioso nem o ridículo isoladamente pertencem à comédia; e, sim, os dois juntos no momento em que se encontram e se entrelaçam na ação. Há muitas coisas que se colocam contra a virtude, e são mais repreensíveis e repulsivas, ou até abomináveis, do que ridículas. Muitas outras coisas são ridículas, como, por exemplo, as arlequinagens dos italianos: mas isto não significa que estas coisas sejam viciosas. Os dois casos não se encaixam na essência de uma verdadeira peça cômica, pois

Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

[Ele ganha todos os pontos, misturando útil e agradável
Encantando e ao mesmo tempo aconselhando o leitor.]²¹¹

Fiquei sabendo que recentemente um erudito,²¹² em uma carta-convite, quis atestar a possibilidade de uma comédia completamente

²¹⁰ “A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa, nem destruidora, tal como, por exemplo a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor.” Tradução de Ana Maria Valente, Aristóteles, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 45-46.

²¹¹ Horácio, *Carta aos Pisões*, v. 343-4.

²¹² Trata-se do texto de 1741: *Regras e apontamentos do Teatro Cômico* [*Regeln und Anmerkungen der Lustigen Schaubühne*], de Adam Daniel Richter (1709-1782), conforme o *Kommentar*. Um dos mais importantes representantes da historiografia da Saxônia. Foi reitor do colégio de Annaberg, de 1743 a 1759, reestruturando o teatro desse colégio, o *Annaberger Schultheater*, seguindo as diretrizes de Gottsched para o teatro e incluindo peças deste autor no repertório. Foi membro de diversas associações acadêmicas como a “*Sociedade latina de Jena*” (Jenaischen lateinischen Societät), a *Sociedade de Acadêmicos de Zittau* (Gelehrten Gesellschaft zu Zittau) e a *Sociedade Real Prussiana Alemã de Königsberg* [Königlich-Preußischen Deutschen Gesellschaft in Königsberg].

virtuosa, a qual deveria ser também engraçada. Só que as objeções dele à minha definição de comédia podem muito bem ser refutadas, como eu provei na última parte do volume VII das minhas *Contribuições Críticas*.

14. Seguindo essa regra é fácil julgar todas as comédias: e assim descobre-se que um grande número delas não é feita de acordo com as regras da razão. Por exemplo, Maquiavel²¹³ escreveu a *A Mandrágora*,²¹⁴ que é até bastante aceitável e regular, mas não passa de uma representação de um marido enganado por meio de diversos truques. O bom sujeito é exposto ao ridículo no mais alto grau, quando ele próprio conduz o rival à cama com a sua esposa, tira as roupas dele, o deita na cama e o prende no quarto: isso tudo com a intenção de que este absorvesse o veneno da esposa, o qual teria todavia um efeito terapêutico nela, tendo-o tomado devido à sua infertilidade. Resta saber que tipo de ensinamento decorre dessa trama ridícula? Nenhuma outra, senão a de que não se deve conduzir um galanteador até a sua esposa. Não vou nem investigar aqui a plausibilidade dessa fábula, a qual de fato foi suficientemente elaborada para o palco, mas que não iria para frente na vida comum. Se quisermos investigar diversas comédias de Molière desta forma, assim, frequentemente e de modo evidente, encontraremos também nelas o mesmo erro.

15. Numa narrativa cômica e nem mesmo numa trágica não se consegue capturar o caráter de uma pessoa por inteiro, o qual se manifesta em incontáveis ações; como, por exemplo, uma *Cartouche*²¹⁵ com todas as suas falcatruas. É necessário que uma única falcatrua verdadeiramente importante seja escolhida, que depende de diversos elementos, antes que ela possa ser executada; esta, entretanto e apesar de diversas

²¹³ Nicolau Maquiavel (1469–1527), pensador renascentista italiano, autor de *O Príncipe*.

²¹⁴ Peça de 1524.

²¹⁵ Referência a Gauner Louis Dominique Cartouche, um salteador de estradas famoso que se tornou personagem frequente de comédias populares.

dificuldades, dá certo e, assim, rende uma narrativa. Faz parte do êxito em tornar a narrativa engraçada, que *Cartouche* ou aquele que é enganado por ele se torne digno de risadas. Nesse último caso precisaríamos tentar criar algo como alguém em Paris que se deixou acreditar que era tão inteligente, que *Cartouche*, mesmo com toda a sua astúcia, não conseguiria enganá-lo. E este mesmo homem teria que se vangloriar disso na presença de um grupo de pessoas entre as quais o próprio ladrão estivesse presente, porém sem ser reconhecido; e, com isso, teria despertado a vontade deste último de provar a sua arte. Então, poderia-se escolher uma das sagazes artimanhas deste larápio, e deixar que o homem tão esperto fosse, mesmo sendo anteriormente aconselhado a ficar atento por conhecidos, finalmente enganado. Aqui a comédia certamente ganharia um final engraçado, porém não pela falcatrua em si, e sim pela fantasia da inteligência daquele que foi enganado, a qual seria alvo de risadas; e a moral seria: não devemos acreditar que somos tão sábios quando estamos lidando com pessoas espertas e malandras; e ainda menos deve-se deixar transparecer uma cautela calculadora, pois isso nos torna ainda mais atraentes para esse tipo de gente.

16. As narrativas da comédia são realizadas exatamente da mesma maneira que as trágicas; e podem, exatamente como aquelas, ser separadas em medíocres, simples e comuns, assim como aquela mencionada anteriormente; e naquelas que desorientam, que têm uma revelação ou conduzem a uma reviravolta. Um exemplo destas é dado pela peça “A Moça de Andros”, de Terêncio, que é reconhecida como uma filha de um cidadão ateniense, e por isso encontra inesperadamente a felicidade em um bom casamento. As peças “O político tagarela”, “O francês alemão”, “O fantasma com o tambor” e “O fidalgo poeta da aldeia” do meu *Teatro Alemão* têm tais descobertas de pessoas desconhecidas. O “Inimigo da humanidade”, “A jogadora”, “Bramarbas”, “O esbanjador” etc. ainda são narrativas do primeiro tipo. Apesar disso, todas peças

têm seus nós característicos, que se atam no começo da comédia, e depois desatam-se hábil e convincentemente. É nisso que consiste toda a arte. Os italianos em geral se valem de muitos artifícios pouco naturais. Eles trocam de figurino incontáveis vezes. Ora, o amante é uma sovela, ora um relógio, ora uma vendedora de bugigangas, ora um fantasma e até talvez um contrabaixo; isso tudo para conquistar o seu objetivo. Pois nas suas comédias não há nada para se pensar senão em peripécias amorosas, nas quais se engana ou os pais ou os cônjuges. Mas esse tema já é tão batido, que eu não consigo conceber como ainda não enjoamos dele até agora. Da mesma maneira me passa quando todas as peças acabam em casamento. Será que não há nenhuma outra coisa no mundo senão celebrar um casamento para que possa haver um desfecho feliz? Molière ele próprio se serviu desse truque com frequência: apesar de que ele teria sido capaz de inventar centenas de outras tramas e soluções para suas narrativas. Estamos aguardando agora um tratado do Senhor Riccoboni, no qual ele oferecerá sugestões e entregará meios para um aperfeiçoamento do teatro, a fim de que este esteja em sintonia total com a razão, a política e a religião.

17. Os personagens que pertencem à comédia são os cidadãos comuns ou ainda pessoas de um posição considerável, dentre os quais também barões, marqueses e duques decadentes: não é como se as pessoas importantes desta Terra não cometessem tolices, passíveis de riso; não, mas porque seria contrário à honorabilidade que se deve a eles se fossem apresentados como dignos do ridículo. Na Grécia Antiga, Aristófanes não se importou em deixar Xerxes marchar com um exército de 40.000 homens ao topo de uma montanha dourada, para assim deixá-lo aliviar-se em plena magnificência real. Ele tinha uma cabeça republicana, que sabia bem que os gregos tinham uma preferência por rir dos reis: e isso sem dizer que ele também exacerbou a tolice de Xerxes de maneira pouco natural. Plauto denominou a sua

peça *Anfitrião* de tragicomédia; isso porque ele acreditava que pessoas da realeza só estavam associadas à tragédia. A própria tragicomédia já se trata de um conceito tão desconexo, que é como se eu falasse de uma canto fúnebre engraçado. Isso é inconcebível; e como a premissa do *Anfitrião* é cômica, então ele poderia ter simplesmente chamado a peça desde o início de comédia. É exatamente isso que se pode dizer do *Esopo na Corte*, de Boursault,²¹⁶ o qual pelo mesmo motivo quis nomeá-la uma *Comedie Heroique*; mas também, exatamente por isso, concebeu um novo nome sem necessidade nenhuma.

18. Toda a narrativa de uma comédia deve, quanto ao conteúdo, respeitar a unidade de tempo e lugar tal como a tragédia. O palco deve se converter em um edifício ou via pública, se a peça se passa na cidade; do contrário, ele pode certamente ser também um palácio, um jardim ou ainda, em peças bucólicas, um arvoredo. Seja qual for a sua feição, ele deve permanecer assim, como já foi mostrado anteriormente. Nesse aspecto, o Sr. Prof. Hollberg,²¹⁷ em suas peças “O político tagarela”, “O francês alemão” e “Bramarbas”, não respeitou muito exatamente as regras, uma vez que algumas cenas se passam em frente dos edifícios e outras, dentro deles. A duração [da narrativa] também não deve ser de mais de algumas horas, prolongando-se por dias e noites inteiros. A divisão dessas mesmas [comédias] deve, assim como vimos acima nas tragédias, acontecer em cinco cenas, ignorando os italianos que cuidam de ter apenas três delas: pois senão elas se tornam geralmente deveras longas, e recebem tantas passagens sucessivas, que ficamos confusos. Deve-se contar as cenas de acordo com a entrada e

²¹⁶ Peça de Edme Boursault (1638-1701), “Esopo à la cour”, de 1701. Há uma tradução para o alemão de Georg Wilhelm von Reinbaben (1674-1739), “*Esopus am Hofe. Heroisches Schauspiel*” (*Esopo na Corte. Um espetáculo heroico*) publicado nas “*Poetische Übersetzungen und Gedichte*”, Weimar 1711, S. 119-294.

²¹⁷ Trata-se do dramaturgo dinamarquês Ludvig Holberg (1684-1754). A seguir, Gottsched cita algumas peças que ele e sua esposa Luise Adelgunde Victorie Kulmus traduziram para o alemão e publicaram depois no *Teatro Alemão*.

a saída de cena de um personagem. Assim que um deles chega ou vai embora, acrescenta-se uma nova cena: e conforme estas acabam sendo mais curtas ou longas, requer-se mais ou menos cenas em um ato. De qualquer modo, registro aqui também que o palco não deve nunca estar completamente vazio enquanto o ato não tiver terminado. Fica horrível quando alguns personagens saem do palco e surgem novos sem que estes tenham qualquer palavra para trocar com aquelas: dessa maneira pode acontecer facilmente que as tramas secundárias não se integrem direito com a narrativa principal. Quando alguém aparece no palco, ele deve sempre achar alguém com o qual ele converse, e quando alguém se vai, ele deve deixar alguém que ocupe o seu lugar no palco, a não ser que aquele tenha feito algum esforço para evitar o recém-chegado. Boileau diz assim:

Et les scenes toujours l'une à l'autre liées.

[E as cenas sempre ligadas uma à outra.]

19. Como já estou falando sobre entradas em cena, preciso também refletir sobre aquelas em que só uma personagem entra em cena. É verdade que nos poetas antigos estas tinham maior probabilidade de ocorrer do que entre nós, porque de fato o coro estava sempre no palco e podia ser visto junto com o personagem, que o observava: deste modo, o personagem solitário não falava consigo mesmo. Entre nós, entretanto, o palco é vazio e a plateia não participa da comédia: consequentemente, o personagem não tem ninguém a quem possa dirigir a palavra. Pessoas inteligentes, porém, tratam de não falar em voz alta quando estão sozinhas, a não ser quando afetadas por eventos específicos e, mesmo assim, com poucas palavras. É por isso que a maioria dos solilóquios parecem muito pouco naturais e, com exceção do primeiro destes no *Avarento* de Molière, eu não saberia citar quase nenhuma que tenha me agradado. Exatamente por isso que deixei de lado, no

“Bramarbas” do Senhor Professor Hollberg²¹⁸ a primeira cena, da qual participava apenas o *Mente Astuta* [*Schlaunkopf*], e que era bastante longa; também no *Político tagarela* procurei, em alguns trechos pontuais, evitar esse tipo de pequeno erro. Evitamos isso sempre que possível; o que majoritariamente funciona, quando adicionamos ao falante outra pessoa, que pode, sem perigo, ouvir e saber sobre o que ele diz. Tão ruim quanto o caso anterior é quando alguém fala para si no palco, mas de modo que aquele que o presencia não deveria escutá-lo e, ainda assim, o primeiro fala tão alto que todo o teatro pode ouvi-lo. Para o tipo de probabilidade aí embutida eu nunca consegui encontrar a explicação: a não ser que o personagem tenha perdido a audição dele durante esse curto período de tempo. Sobre isso, vide a tradução do Senhor von Steinwehr dos dois textos do livro do Abade Hedelin von Aubignac sobre a *Prática da Poética Teatral*.²¹⁹

20. Dos personagens na comédia não há nada mais de especial a acrescentar que não tenha já sido dito sobre as tragédias. Precisa-se saber observar a natureza e os tipos de pessoas: a cada idade, a cada estamento, a cada gênero e a cada povo dar as inclinações e tipos de temperamento que nos acostumamos a esperar deles. Se aparecer alguém extraordinário; por exemplo talvez um velho que não seja avarento, um jovem que não seja gastador, uma mulher que não tenha coração mole, um homem que não seja destemido, então o espectador deve ser preparado para considerar tal personagem verossímil: o que ocorre por meio do relato das condições que contribuíram para isso. Não se deve, entretanto, exagerar os personagens ridículos. Tão logo o espectador

²¹⁸ Tradução da peça do dinamarquês Ludvig Holberg “Jacob von Tyboe eller den stortalende Soldat”. A peça original é de 1723, e a tradução foi publicada no volume III da coletânea do *Teatro Alemão* organizada por J. C. Gottsched [*Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegeben von J. C. Gottscheden*].

²¹⁹ François Hédelin (1604 – 1676), conhecido como o Abade de Aubignac, dramaturgo e teórico francês. A obra *la Pratique du Théâtre* foi publicada originalmente em 1659 e traduzida para o alemão em 1737.

seja capaz de pensar que nenhuma pessoa no mundo poderia ser tão tola, todo o valor do personagem se perde. Nisso até os melhores poetas tropeçam às vezes; como foi notado acima no *Avarento* de Molière. A habilidade de Terêncio nisso estava num patamar superior. Todas as suas imagens vivem: Boileau escreve sobre isso:

Contemplez de quel air un pere dans Terence,
Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence.
De quel air cet amant écoute ses leçons,
Et court chez sa maitresse oublier ces chansons.
Ce n'est pas un portrait, une image semblable,
C'est un amant, un fils, un pere veritable.

[Contemplem de que forma um pai, em Terêncio,
Vem a repreender a imprudência de um filho amoroso.
De que forma esse amante escuta suas lições,
E corre para a casa de amante esquecer essas canções.
Isso não é um retrato, uma imagem semelhante,
é um amante, um filho, um pai verdadeiro.]²²⁰

Consulte-se aqui também, na primeira parte dos *Escritos da Sociedade Alemã*, o poema de do Senhor von Brück sobre a poética em diferentes trechos, especialmente na página 20 e seguinte, onde trata-se da comédia²²¹

21. Das afecções não há, do mesmo modo, nada de novo a dizer aqui; fora que deve-se evitar aquelas que são trágicas, a saber, o medo, o pavor e a compaixão. Por isso Destouches²²² oscilou bastante, uma vez que ele procurou suscitar esse afeto no seu *Glorioso*²²³, mas de

²²⁰ Boileau, N. *L'Art Poétique*, p. 245.

²²¹ *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig eigene Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart*, obra publicada em 1742 por Bernhard Christoph Breitkopf, em Leipzig. O texto específico que Gottsched indica é *Hrn. von Brücks Gedanken von der Dichtkunst* nas páginas 3-31. Von Brück comenta que a forma de expressão dos personagens deve ser verossímil.

²²² Philippe Néricault Destouches (1680–1754), dramaturgo francês conhecido por suas comédias de costumes na tradição de Molière.

²²³ Peça de Destouches *Le Glorieux*, de 1732.

forma que ele se transforma novamente em alegria. Consulte-se o *Teatro Alemão, parte III*.²²⁴ Todos os outros afetos [que não os trágicos] também se encontram na comédia. Um Cremes irado, um Panfilo apaixonado, um Thraso orgulhoso, um Davo engraçado e outros são o tipo de movimentações do ânimo que não suscitam nem pavor, nem surpresa. O Menedemus²²⁵ em Terêncio, nesse sentido, é de tal modo caracterizado, que logo suscita uma compaixão em nós: mas como esse afeto permanece sutil, assim isso não é um erro. Ao amor e à animação não se pode, de fato, dar regras: pois nisso recai a maior parte dos produtores de comédias por si mesmos. Eles podem apenas atentar-se para que não percam de vista o pudor e os bons costumes, no primeiro, e a honestidade na segunda. É isto que quer Boileau:

Le comique, ennemi des soupirs & des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragique douleurs.
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place,
De mots sales & bas charmer la populace
Il faut que ses acteurs badinent noblement.

[O cômico, inimigo dos suspiros e das lágrimas,
Não admite de forma alguma em seus versos dores trágicas.
Mas sua função não é ir a um lugar
Encantar o populacho com palavras sujas e baixas.
É preciso que seus atores brinquem com nobreza.]²²⁶

Faz se ainda mais necessário repetir e reforçar essa regra, uma vez que pessoas que se vangloriam de um teatro aprimorado e que se apresentam a si próprios como os aprimoradores deste, vêm a crescer com

²²⁴ Terceiro volume da *Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegeben von J. C. Gottscheden* (O teatro alemão criada com base nas regras dos antigos gregos e romanos, publicada com um prólogo de J.C. Gottsched).

²²⁵ Personagem de *Heauton Timorumenus* (*O homem que castigava a si mesmo*), de Terêncio.

²²⁶ Boileau, N. *L'Art Poétique*, canto III, p. 221.

tais caricaturas e procuram animar a sua plateia por meio das coisa mais baixas. De fato, eles acumulam piadas nessas peças, as quais foram concebidas como respeitáveis por seus autores, como foi com o *Fantasma com o Tambor*²²⁷ que está na segunda parte do *Teatro Alemão*.

22. E aqui chegamos à forma de escrita das comédias. Ela consiste de representações e formas de expressão próprias e, nisso, a comédia é muito diferente da tragédia. Isso faz com que nesta apareçam quase que somente pessoas de destaque, enquanto que aqui na comédia, pelo contrário, aparecem burgueses e pessoas insignificantes, servos e servas; ali reinam as mais violentas movimentações do ânimo, as quais se dão a entender por meio de uma forma de expressão comovente; mas aqui acontecem apenas coisas puramente ridículas e engraçadas, das quais costuma-se apenas falar na linguagem comum. Precisa-se ter, assim, numa comédia de uma forma de escrita completamente natural e, quando ela é colocada em versos, deve conservar, sim, as expressões mais comuns. Neste quesito, Terêncio é, novamente, incomparável. Molière criticou Fénelon²²⁸ em sua *Reflex. Sur la rethorique & la poetique* por causa disso. Vide a tradução para o alemão na introdução à primeira parte do *Teatro Alemão*. Não há, portanto, a seguinte dúvida: se poderíamos escrever comédias também em versos? Menandro, Terêncio e Molière o fizeram; por que isso não poderia avançar também no alemão? Nós, também no alemão, já vivenciamos vários exemplos disso, os quais não deram errado. Só que não devem ser regidos por nenhuma forma de escrita poética, e não devem aparecer neles nada de ofuscante ou artificial. Adequam-se para isso, contudo, segundo

²²⁷ Trata-se da peça *Das Gespensten mit der Trummel, oder der wahrsagende Ehemann* (O fantasma com o tambor, ou o esposo que diz a verdade”. No caso, Gottsched se refere à tradução para o alemão de uma adaptação de Destouches para a peça *The Drummer* (1716) de Joseph Addison. A obra em língua alemã se encontra na segunda parte da *Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegeben von J. C. Gottscheden* (O teatro alemão criada com base nas regras dos antigos gregos e romanos, publicada com um prólogo de J.C. Gottsched), 1741, pp. 231-358.

²²⁸ Fénelon (1651–1715): teólogo e escritor francês, autor de *As Aventuras de Telêmaco*.

o modelo dos Antigos, nenhum outro além dos versos iâmbicos e, entre esses, os hexâmetros longos, ou até os octâmetros, com rimas emparelhadas; ou, o que seria ainda melhor, sem nenhuma rima, como fizeram os italianos do Século XV, e os ingleses ainda os fazem até este momento. Pode-se verificar isso nos volumes VI e VII das *Contribuições Críticas*, os debates nos escritos polêmicos (*Streitschriften*).

23. Da graça no estilo expressivo, poderiam alguns perguntar como pode-se chegar a ela? Eu responderia que o engraçado na comédia deve brotar mais das coisas mesmas do que das palavras. A peculiar aparição de pessoas desvairadas, faz a comédia digna de risadas. Assistamos um *Bramabab* e *Stiefelius*, um *Jean de France* e um *Fanfarrão Político* do nosso *Teatro*:²²⁹ assim não consegue-se segurar a risada; muito embora nenhuma de suas palavras seja engraçada por si só. A comédia de Racine sobre o vício em processos judiciais²³⁰ torna risíveis, ao mesmo tempo, os amantes das alterações e os advogados franceses que, em suas falas de acusação e defesa, querem mostrar uma erudição descabida. É isso que verdadeiramente torna uma comédia engraçada. Só que espíritos tacanhos, que não possuem noções de moral e que não conseguem perceber ou representar satiricamente a essência contraditória nas ações humanas, procuraram dar conta disso de outra maneira. Eles pensam ter encontrado o ridículo não nas coisas mesmas, mas em figurinos, falas e gestos tresloucados. É por isso que Harlequin e Scaramuccia tiveram que se tornar os personagens principais na peças cômicas deles. Estes precisam de gibões coloridos, poses bizarras e caretas repulsivas para levar o populacho ao riso. De tudo isso os Antigos não tinham

²²⁹ Os nomes são referências a traduções de peças de Ludvig Holberg que constam na *Schaubühne* de Gottsched. *Bramarbas und Stiefelius* Jacob und Stygotius aus Ludvig Holbergs, *Jacob von Tyboe*, in der deutschen Übersetzung durch George August Detharding. In: Die Deutsche Schaubühne, III, 1741. deutschen Franzosen Holberg, *Jean de France*, in der Übersetzung durch George August Detharding. In: Die Deutsche Schaubühne II, 1741. politischen Kannengießler Dethardings Übersetzung von Holberg, Den politiske Kandestöber. In: Die Deutsche Schaubühne I, 1742.

²³⁰ Trata-se da peça "*Le Plaideurs*", de 1668.

conhecimento; e isso tem seu lugar junto das outras fantásticas invenções dos italianos, das quais alguém zombou no prólogo de uma peça francesa, *Harlequin aux Champs Elisées*. Vide a fala de Pater Poree: “Se o Teatro pode ser uma escola dos bons costumes?”, na tradução do Senhor Professor May, e a refinada dissertação que se somou a ela.

24. Terêncio soube fazer as suas comédias engraçadas o suficiente sem um personagem cômico: o novo Teatro francês, igualmente, não teve até agora necessidade de um Harlequin para animar a platéia, embora Molière tenha dado um mal exemplo nisso. Destouches e alguns outros, na verdade, conseguiram achar soluções sem nem precisar desse personagem fantástico: e um poeta se põe na posição de ser desprezado, pois é como se ele não entendesse do seu ofício, da sátira; quando ele não consegue trazer ao palco nada de engraçado sem o apoio de um praticante de estripulias obscenas. Boileau reprovou seriamente, junto aos seus alunos, essa piadas sujas; não poupando nem o próprio Molière, o qual com frequência também se acomodou à plebe nessa peça.

Etudiez la cour, & connoissez la ville,
L'une & l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix;
Si moin ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer les figures;
Quitté pour le bouffon, l'agreable & le fin,
Et sans honte à Terence allié tabarin.

[Estudai a corte, e conheci a cidade,
Uma e a outra são sempre, em modelos, férteis.
Foi assim que Molière deu vida a seus escritos,
Talvez tivesse obtido o prêmio com sua arte;
Se fosse menos amigo do povo em suas doudas pinturas,
Não tivesse feito, com frequência, as figuras caricatas;
Abandonado, pelo bufão, o agradável e o sutil,

E sem vergonha aliado Tabarin ²³¹ a Terêncio.]

Daqui, finalmente, é fácil concluir, o que tipo de trabalho poderia ser feito no Theatre Italien (*Teatro Italiano*) e no Theatre de la Foire (*Teatro de Feira*)²³², onde ocorrem coisas de puro mau gosto: sobre as quais qualquer pessoa inteligente ou nem chega a rir, ou se envergonha do fato de ter rido; o mesmo se aplica ao que podemos entender de todos os desvairados alemães, sejam eles uma invenção antiga, como Hans Wurst²³³ ou Pickelhering, ao qual Weise sempre recorreu; ou ainda de novos tipos, como o assim chamado Peter ou Crispin, ou seja lá qual for o nome deles. Exatamente os [mesmos] motivos que vão contra estas [figuras], são também contrários a todas essas criações de uma imaginação extraordinária, que não têm modelos na natureza. 25. Intervenções divinas não devem acontecer nas comédias: isso porque os deuses não se misturam com as ações tolas das pessoas comuns. É exatamente por isso que aquele Timão, o misantropo, que aparece na tradução do terceiro volume dos *Textos originais e traduções da Sociedade Alemã de Leipzig*²³⁴ é intolerável; isso porque aqui o deus Mercúrio aparece junto no palco. Trazer com frequência as magias também não é nada bom; pois isso não é mais realista. A não ser que seja da mesma forma como isso acontece no *Fantasma com o Tambor*.²³⁵ Os figurinos dos personagens devem tomar como guia o caráter e estamento deles: apenas o Harlequim é aqui, e eu não sei por que, uma exceção. Ele deve, às vezes, denotar um o servo para um senhor: só que, que tipo de senhor não sentiria vergonha de permitir ao seu criado tamanho

²³¹ Personagem cômico popular da França do século XVII, típico do teatro de feira.

²³² Teatro popular do século XVII nas feiras de Paris.

²³³ O *Hans Wurst* é uma figura cômica do teatro popular alemão dos séculos XVII e XVIII. J.C. Gottsched foi um grande crítico desse personagem, envolvendo-se, inclusive, no que ficou conhecido como *Hanswurststreit* (Querela do Hans Wurst), de 1747 a 1783.

²³⁴ “*Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften und Uebersetzungen. Band III*”, Leipzig 1739, P. 663-728. Kommentar.

²³⁵ Trata-se, novamente, da peça *Das Gespenste mit der Trummel*.

capricho nos pontilhados multicoloridos? O Scapin usa roupas típicas de espanhol; e isso pode até ser aceitável numa peça espanhola; só que entre nós [alemães] isso não é adequado. O Scaramuccia, o Pantalone, o Anselmo, o Doutor e o Capitão²³⁶ podemos também dispensar. Por que, afinal, deve-se ficar sempre nos mesmos personagens? Os nomes também não deveriam ser tomados da História numa comédia. Tão logo os personagens tiverem novas características, eles devem receber também novos nomes: isto para evitar a confusão que, caso contrário, poderia se formar na plateia de muitas comédias. A decoração do palco representam o lugar onde toda a narrativa é encenada. Geralmente é uma residência burguesa, ou uma rua da cidade cercada por edificações diversas de ambos os lados. No que concerne a música, assim sabemos que tanto na comédia nova, quanto entre os romanos o coro não era usado. Entretanto, nas comédias de Terêncio, lê-se de fato: *Modos fecit Flaccus Claudii F. tibiis paribus dextris et sinistris.*²³⁷ O que isso poderia significar, pode ser investigado pelos amantes da Antiguidade. Presumivelmente, tocava-se entre os atos, em vez das antigas odes, uma pequena melodia: uma vez que não se encontra nenhuma pista de que as comédias fossem todas cantadas e acompanhadas por instrumentos.

26. Nós, os alemães, precisamos nos apoiar em traduções do francês, enquanto não produzimos poetas próprios que consigam fazer algo consistente. No meu *Teatro Alemão* eu apresentei a eles dez modelos de bom tipo; quando o gosto deles for formado a partir destes [modelos], então não estarão em um mau caminho. Já há também diversas amostras disso que foram produzidas por boas mentes, que irei trazer à luz nas partes seguintes [desta poética]. No final, importante é que os nossos nobres da corte finalmente aprendam o gosto pelas peças alemãs: pois, enquanto eles apenas estiverem enamorados com as coisas

²³⁶ Tipos cômicos clássicos da *Commedia dell'Arte*.

²³⁷ *Flaccus, o filho de Claudius, fez melodias para flautas duplas, discante e baixo.*

estrangeiras, não há muita esperança. Vários dos nossos comediantes já tornaram o seu teatro querido por muitos conhecedores por meio de peças bem organizadas e selecionadas; e no momento em que eles progredirem desse modo, a Alemanha não ficará devendo em nada para os outros países nesse tipo de peça.