



## *Antônio José, uma tragédia fora de hora?*<sup>1</sup>

### *Antônio José, a tragedy out of time?*

Gabriel Esteves

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

[gabrielesteves@gmail.com](mailto:gabrielesteves@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é, primeiro, mostrar que a tradicional avaliação da tragédia *Antônio José* (i. e., que ela peca pelo gênero conservador e pela forma versificada), exaustivamente repetida por inúmeros críticos e historiadores da literatura brasileira ao longo do século XX, não se confirma na prática, pois tragédias continuam existindo ao lado de dramas e melodramas até a segunda metade do século XIX nos dois lados do Atlântico, assim como composições em verso ao lado de outras em prosa. Em seguida, argumenta-se que *Antônio José* possui, apesar de se proclamar tragédia, inúmeras características ligadas à cena moderna e se insere perfeitamente no projeto romântico-eclético difundido por Gonçalves de Magalhães e outros entusiastas do nosso primeiro romantismo.

**Palavras-chave:** romantismo; ecletismo; drama romântico; história literária.

**Abstract:** The aim of this article is, firstly, to show that the traditional evaluation of the tragedy *Antônio José* (i.e., that it sins by its conservative genre and versified form), exhaustively repeated by countless critics and historians of Brazilian literature throughout the 20th century, is not confirmed in practice, because tragedies continue to exist alongside dramas and melodramas until the second half of the 19th century on both sides of the Atlantic, as well as verse compositions alongside others in prose. Then, it is argued that *Antônio José* possesses, despite proclaiming itself a tragedy, numerous characteristics linked to the modern drama and fits perfectly into the romantic-eclectic project spread by Gonçalves de Magalhães and other enthusiasts of our first romanticism.

**Keywords:** romanticism; eclecticism; romantic drama; literary history.

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

## 1. Introdução: o renovador sem força renovadora

Não é de hoje que as histórias da literatura brasileira, quase em sua unanimidade, têm retratado Domingos José Gonçalves de Magalhães, o líder incontestado do “romantismo inicial” (CANDIDO, 2000, p. 42) que dominou a primeira metade da nossa literatura oitocentista, como um “renovador sem força renovadora” (CANDIDO, 2002, p. 26), como um desbravador, em suma, de boa intenção e boas ideias, mas não tão boas que valesse imprimi-las. Já Silvio Romero (1888, p. 703), em 1888, escrevia que Magalhães compôs “verdadeiras ladainhas” às quais só bastava juntar o *ora pro nobis*, e que “nenhum poeta neste século [...] acumulou tanta prosa metrificada” (ROMERO, 1888, p. 698). Mal poeta, portanto. Romero (1888, p. 699) não deixou de reconhecer, por outro lado, que a obra do Visconde de Araguaia deveria ser estudada “com amor e interesse”, porque ele “foi um trabalhador” e porque “amou este país”. Haroldo Paranhos (1937, p. 39-40), dando vazão às opiniões dos seus predecessores, descreve os *Suspiros poéticos* como um volume “luxuriosamente impresso e vazio de inspiração e ideias”, mas não poupa elogios à perseverança do poeta: ele merece “retomar definitivamente em nossa história literária a posição que lhe cabe de fundador do romantismo brasileiro” (PARANHOS, 1937, p. 43), pois “trabalhou à porfia para o engrandecimento de sua pátria” (PARANHOS, 1937, p. 42), devendo alcançar tão alta glória quanto foi grande o seu esforço para “despertar a inércia da nossa gente” (PARANHOS, 1937, p. 40). É essa também a opinião de Antonio Candido (2000, p. 49), para quem Magalhães é um “representante legítimo da nova escola e merece o título de fundador do nosso Romantismo”, ainda que sempre tenha sido poeta de baixos voos. Antônio Soares Amora (1969, p. 137), por sua vez, levando essas considerações ao paroxismo, chega à conclusão extravagante de que, em verdade, Magalhães “não era ‘poeta’ e nem mesmo chegou a ser um bom escritor de versos”, pois “ficou sempre nas boas intenções, na boa técnica versificatória e estilística, mas nunca chegou propriamente a sentir a poesia” (AMORA, 1960, p. 54). Apesar, contudo, da crítica acerba, Amora (1960, p. 139) destaca que “Magalhães, se não foi um ‘monstro sagrado’, foi, contudo, um elemento energético, inegavelmente eficaz na altura da definição de nosso Romantismo”, e por isso merece ser estudado. Em suma: Gonçalves de Magalhães chegou aos nossos dias como um moço esforçado, mas sem talento; como um marco histórico, mas não como um

poeta estimável – nas palavras de Soares Amora (1969, p. 171), “ficara a dever o prestígio de iniciador do Romantismo brasileiro”.

Em tudo o que fez, aparentemente Magalhães nunca superou a mediocridade. Como dramaturgo, a crítica tem sido unânime em destacar as mesmas características que apresentam todas as outras facetas da sua vida intelectual: boa intenção renovadora e execução parca, limitada por um forte pendor clássico. Foi ele, Magalhães, o primeiro tragediógrafo brasileiro, quem entre nós introduziu, a crer no relato de Araújo Porto Alegre,<sup>2</sup> a própria técnica de encenação moderna que fez a fama de João Caetano. *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, o protótipo dessa introdução infeliz, foi uma “tragédia em verso, em 5 atos, representada pela primeira vez por João Caetano e sua companhia, no seu teatro da Praça da Constituição [...] em 13 de março de 1838” (VERÍSSIMO, 1916). A trama, bastante intrincada, se desenrola em Lisboa, no ano de 1739, e envolve cinco personagens: Antônio José, “O Judeu”, famoso comediógrafo nascido no Brasil que, em 1739, foi queimado em praça pública pela Santa Inquisição; Mariana, atriz, terna amiga de Antônio José; Lúcia, criada de Mariana; o Conde de Ericeira, amigo e protetor do perseguido; Frei Gil, dominicano lubricamente apaixonado por Mariana. De personagens históricos, há apenas o Conde de Ericeira e Antônio José, aqui muito românticamente representado como um poeta atordoado pelo gênio, marcado pelo destino. O grosso do enredo diz respeito apenas a Antônio José, Mariana e Frei Gil: o último, enamorado da moça, tenta uma aproximação, mas é repellido. Ofendido e enciumado, acreditando haver uma relação amorosa entre Antônio José e Mariana, o padre decide denunciar o judeu à Santa Inquisição. Quando o poeta perseguido é finalmente preso, no fim do quarto ato, Mariana desfalece e morre. Frei Gil, diante da perda de sua Mariana e da prisão injusta de Antônio José, sente-se arrependido, pede clemência; o poeta o perdoa e, em seguida, marcha intrépido para a morte.

Durante todo o século XX, nossa crítica lamentou a forma em que essa peça foi vazada. Enquanto os poetas d’além-mar pareciam abominar

---

2 Cf. PORTO ALEGRE, 1851, p. 42. Em outro artigo – também da autoria de Porto Alegre, segundo Décio de Almeida Prado –, o autor chega a dizer que João Caetano está sempre interpretando Antônio José e fornece uma lista com as técnicas expressivas que Magalhães lhe teria ensinado (cf. O NOSSO TEATRO DRAMÁTICO, 1851, p. 100). O argumento, no entanto, é bastante questionável, pois a companhia de João Caetano já montava melodramas e dramas há bastante tempo – montou dois em 1837, inclusive de Luís Antônio Burgain.

os gêneros clássicos e se lançavam às aventuras do drama, o introdutor da nossa escola moderna, atrasado, ainda compunha tragédias em verso. Silvio Romero (1888, p. 699) escreveu que Magalhães, “educado em pleno classicismo, nunca foi mais do que um clássico entre os românticos”, e que “o poeta não foi um romântico emérito” compondo *Antônio José* como o fez, porque enquanto “estes [os românticos europeus] baniram a tragédia em favor do drama, o nosso fluminense não esteve por isso e presenteou-nos com produtos do gênero” (ROMERO, 1888, p. 711). José Veríssimo (1916) argumenta que “o próprio título de tragédia que [Magalhães] deu às suas peças de teatro contrastava o parecer do Romantismo, que em nome da liberdade da arte e da verdade humana, refugava a velha fórmula clássica”, ao passo que seu contemporâneo português, Almeida Garrett, chamou a primeira peça romântica, *Um Auto de Gil Vicente* (1838), de “drama”, desobedeceu à regra dos cinco atos e escreveu em prosa. Ou seja, se Magalhães “tem sobre Garrett o mérito da prioridade na introdução do teatro moderno em português”, peca por ainda escrever tragédia, por se restringir aos “cinco atos clássicos” e por escrever em versos, “segundo a fórmula consagrada”, quando o romantismo francês, esse perpétuo ponto de referência, “proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico”.<sup>3</sup>

Ninguém houve, desde então, que ousasse expressar opinião distinta. Ronald de Carvalho (1929, p. 241), lacônico nesse tema, se limita a ressaltar que “a tragédia Antônio José, malgrado certas qualidades cênicas e alguns versos notáveis, é um magro produto da cultura clássica”. Haroldo Paranhos (1937, p. 54) argumenta que Magalhães escreveu “obedecendo à forma antiga das tragédias em verso”, e que seu *Antônio José* “contrasta inteiramente com o espírito renovador do romantismo, que já banira do teatro os velhos processos de Corneille, Racine e Crebillon”. Soares Amora (1969, p. 125), que tão dura sentença já havia proferido sobre o poeta, não podia ser menos rígido com o dramaturgo. Ele alega que *O Judeu*, como prefere chamar *Antônio José*, não teve “um efetivo papel na formação do nosso Romantismo” e, ao lado dos *Suspiros poéticos*, só serve de marco inicial – é sintomático, no entanto, que Amora (1969) não inclua as

---

<sup>3</sup> Não obstante essa crítica contundente, José Veríssimo (1916) confessa que *O poeta e a inquisição*, “pelo tema moderno, pelo espírito liberal e sobretudo pelo título, é bem romântico”.

tragédias de Magalhães no capítulo dedicado à evolução do teatro nacional, preferindo partir de Martins Pena. Já Alfredo Bosi (1975, p. 108), fechando o século com a célebre *História concisa*, sintetiza as críticas precedentes numa fórmula, justamente, concisa: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no gênero (ainda *tragédia*, em vez de drama) e na própria forma (o verso clássico em vez da prosa moderna)”.

Resumo da ópera: tão perfeita é a harmonia do coro de críticos, tão grande a autoridade dos historiadores que, desde 1888, todos os estudiosos têm sustentado o mesmo argumento em relação às qualidades e defeitos de *Antônio José*. Há mais de século que a nossa crítica tem relacionado as falhas da tragédia às suas características clássicas, precisamente porque Gonçalves de Magalhães tinha “veleidades renovadoras”, pretendia ser poeta romântico, introdutor do teatro nacional, e os historiadores do século XX compreendiam que ser romântico significava abrir mão de toda influência clássica e lusa, isto é, superar *completamente* a condição setecentista. Pode-se dizer, assim, que a valoração unânime da crítica brasileira se resume na seguinte máxima: Magalhães compôs uma peça antiquada que não condiz com as suas aspirações de renovador romântico, e por isso falhou. Analisemos o caso. Primeiro, é importante notar que esse julgamento é sustentado por uma clara associação entre, por um lado, classicismo e incompetência (valoração negativa), e, por outro lado, romantismo e competência (valoração positiva). Essa associação, por sua vez, se baseia em um argumento que pode ser exposto da seguinte forma:

**1ª premissa.** O teatro romântico, banindo tudo o que é clássico (tragédia, verso, cinco atos etc.), se caracteriza pelo drama, pela prosa e pelo desrespeito às unidades aristotélicas.

**2ª premissa.** Gonçalves de Magalhães pretendia fundar um teatro romântico.

**3ª premissa.** *Antônio José* é uma tragédia em verso que respeita as regras e as divisões tradicionais.

**Conclusão.** Magalhães falhou em seu próprio projeto.

A segunda premissa é facilmente comprovada pela documentação da época; a terceira tem pontos questionáveis, como veremos na segunda parte deste trabalho; a primeira, finalmente, passa por uma explicação muito mais tortuosa, pois a ela está ligada uma ideia de romantismo e, mais precisamente, de teatro romântico – o drama em prosa, insubmisso às regras aristotélicas e às repartições clássicas, segundo a definição dos historiadores que mencionei. Ao longo deste trabalho, veremos que é exatamente por

conta dessa concepção estreita de teatro romântico que Magalhães e os nossos historiadores do século XX parecem discordar, criando a ilusão de que *Antônio José* não é aquilo que, a julgar pela intenção do seu autor, *deveria ser*. Mostrarei que as razões tradicionalmente evocadas para impedir que a tragédia de Magalhães seja justamente acomodada no *hall* do teatro romântico são muito frágeis e merecerem revisão.

## 2. Tragédia e drama

Voltemos à passagem da *História concisa* em que Alfredo Bosi (1975, p. 108, grifo nosso) distingue as duas faltas cometidas por Gonçalves de Magalhães ao compor *O Poeta e a Inquisição*, e que o teriam afastado do verdadeiro filão do movimento romântico: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no gênero (**ainda tragédia, em vez de drama**) e na própria forma (**o verso clássico em vez da prosa moderna**)”. Ou seja, Magalhães não soube compor uma peça moderna e romântico *comme il faut*. Seu atraso tem duas causas bem identificadas – o uso da tragédia e do verso – e se fundamenta em algumas premissas subjacentes: i) a tragédia não convém ao teatro romântico; ii) a tragédia convém ao teatro clássico; iii) o drama é o gênero que convém ao teatro romântico e moderno; iv) existe uma distinção clara entre drama e tragédia; v) o verso não convém ao teatro romântico; vi) o verso convém ao teatro clássico; vii) a prosa convém ao teatro romântico e moderno<sup>4</sup> etc. Fiquemos de olho nesse argumento que é, como vimos, a súmula da crítica produzida por cem anos de história literária; ao longo desta sessão, pretendo refutá-lo. Por ora, analisemos a primeira causa: o conservadorismo no gênero.

Ao contrário do que o argumento tradicional faz parecer, a distinção (nominal e conceitual) entre drama e tragédia no Brasil, durante a primeira metade do século XIX, é um tanto quanto nebulosa. Basta folhear algumas páginas de periódicos da época para que se comece a ter uma ideia do que quero dizer. Os jornais *Aurora Fluminense*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Comércio* e *O Despertador*, por exemplo, tratam o *Antônio José* por “tragédia” pelo menos desde 1837 (antes da edição impressa, portanto, com a especificação do gênero junto ao título), mas há exceções que devem ser levadas em consideração por indicarem não só que a palavra “drama” era bastante empregada em seu sentido genérico, como também se fundia à

<sup>4</sup> Note-se a modalização do discurso de Bosi (1975): o verso é “clássico”, enquanto a prosa é “moderna”.

tragédia para se opor à comédia, com ela formando um dos polos do nosso dualismo dramático:

i) Numa tabela publicada pelo *Jornal do Comércio* em 21 de março de 1841 (cf. TEATROS, 1841b, p. 3) e pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 20 de março de 1841 (cf. TEATROS, 1841a, p. 2), encontramos as peças que o Teatro de São Francisco mantinha em cartaz. O anúncio as apresenta divididas em duas categorias mutuamente excludentes: dramas e farsas.<sup>5</sup> Na primeira coluna, *Otelo*, a *Torre de Nesle* e a *Lucrecia de Bórgia* (de Shakespeare, Alexandre Dumas e Victor Hugo, respectivamente) dividem espaço com outros dramas, melodramas e, afinal, com a humilde tragédia *O Poeta e a Inquisição*, de Magalhães, o que sugere a permanência de um dualismo na maneira como público, críticos e companhias teatrais lidavam com as novidades dramáticas chegadas da Europa, e que não é mais do que uma reprodução do esquema tragédia-comédia: de um lado, as peças sérias; do outro, as jocosas. Sintoma elucidativo dessa aproximação entre drama e tragédia é um comentário publicado pelo *Chronista* em 23 de setembro de 1837:

Realmente bem diversas sejam as ações do drama e da tragédia, tantos pontos de semelhança e contato existem entre os seus desenvolvimentos que não pode, em presença de uma, o espírito do espectador deixar de lembrar-se da outra. (APÊNDICE, 1837, p. 1)

De fato, não pode o espírito – ainda mais no Brasil, onde as mesmas companhias montavam tragédias, comédias, dramas e melodramas indistintamente.

ii) Mais ou menos pela mesma época, em 20 de setembro de 1840, o jornal *O Despertador* (cf. TOPOGRAFIA, 1840, p. 1-2) chama *O Poeta e a Inquisição* de “drama nacional”, e um anúncio publicado a 12 de agosto de 1843 no *Diário de Pernambuco* diz, talvez ingenuamente, o seguinte: “compra-se o drama *Antônio José, ou o Poeta na Inquisição* [sic]” (COMPRAS, 1843, p. 4).

iii) Em 25 de novembro de 1854, mais de uma década após a publicação da tragédia em livro, o *Diário do Rio de Janeiro* se refere ao *Antônio José* como “aplaudido drama em 5 atos” (TEATRO SÃO PEDRO

<sup>5</sup> Vale lembrar que a palavra “farsa”, na época, foi frequentemente utilizada como simples sinônimo de “comédia”, o que reforça a confusão entre drama e tragédia do outro lado. O célebre *Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena, por exemplo, hoje tido por comédia, é quase sempre apresentado como farsa nos jornais do tempo.

D'ALCÂNTARA, 1854, p. 4), mas já havia voltado a chamá-lo de tragédia em 27 de junho de 1855 (cf. TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA, 1855, p. 3). O *Correio Mercantil*, em 4 de dezembro de 1854, descreve *O Poeta e a Inquisição* como “aplaudido drama em 5 atos” (ESPETÁCULOS, 1854, p. 4), e em 29 de junho de 1855 ainda o chama de “drama do Sr. Dr. D. G. de Magalhães” (NOTÍCIAS DIVERSAS, 1855, p. 1). O mesmo jornal, de maneira inversa, se refere aos autodefinidos “dramas”<sup>6</sup> de Joaquim Manuel de Macedo, *O Cego e Cobé*, como tragédias: publica, em relação ao primeiro, “representar-se-á a nova tragédia em 5 atos, composição do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo, O CEGO” (TEATROS, 1849, p. 3), mas também se refere a ele como “lindo drama do Sr. Dr. Macedo” (O CEGO, 1849, p. 3). Em relação ao segundo, diz: “O n° 7 do 2º tomo [da revista *Guanabara*] acha-se publicado contendo: [...] *Cobé*, tragédia do Sr. Dr. Macedo (1º ato)” (GUANABARA, 1854, p. 3). As mesmas expressões são empregadas pela *Marmota Fluminense*, pelo *Jornal do Commercio* e outros tantos periódicos. A indistinção de gêneros chega a um tal ponto que, na edição do dia 14 de setembro de 1859, o *Correio Mercantil* noticia a “representação do drama ou tragédia *Cobé*, composição do Sr. Dr. Macedo” (NOTÍCIAS DIVERSAS, 1859, p. 1), deixando a escolha do termo mais adequado nas mãos do leitor. Entende-se a confusão: são peças em versos, cinco atos e desfecho trágico. Ora, chamando esses dramas de tragédia, a crítica não age como a criança do conto de Hans Andersen que, diante do rei nu, ousa dizer aquilo que todos veem? Pois bem; aí está: esses dramas são tragédias modernizadas. É também o que pensa João Roberto Faria (1993, p. 72):

*O Cego* não é bem um drama, pois mistura algumas características da tragédia clássica com o melodrama. É uma peça híbrida, escrita em versos, dividida em cinco atos, razoavelmente fiel à regra das três unidades e com o enredo construído à base de situações dramáticas exasperadas.

Nem só produções nacionais, no entanto, sofreram com essa indiferença terminológica. Inquestionáveis dramas românticos também foram – aqui e acolá,<sup>7</sup> diga-se de passagem – chamados de tragédias.

<sup>6</sup> Aqui me refiro à coletânea de seu teatro completo, publicada em 1863 pela editora Garnier.

<sup>7</sup> Stendhal (1908, p. 520-521), por exemplo, mesmo em 1830, insiste em se referir ao *Hernani* como “tragédie M. Victor Hugo, mal imitée des 2 gentlemen of Verona et autres pièces de ce genre du divin Shak[espeare]”, quer dizer, “tragédia do senhor Victor Hugo, mal imitada do 2 *Gentlemen of Verona* e outras peças desse gênero do divino Shakespeare” (tradução nossa).

O *Hernani* de Victor Hugo (1830), por exemplo, é indiferentemente descrito por Manuel Pereira da Silva (1837b, p. 134) como drama e tragédia numa crítica publicada pelo *Jornal dos Debates*. “Esta tragédia é bela”, ele conclui, “e a melhor de Victor Hugo”. Duas peças de Alexandre Dumas (1830), *Christine* ou *Stockholm, Fontainebleau et Rome* – a princípio concebida, vale lembrar, como uma tragédia de feições levemente românticas, mas que o comitê da Comédie-Française não soube dizer se era peça clássica ou romântica (cf. DUMAS, 1868, p. 189 e 194) – e *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), recebem o mesmo tratamento ambíguo noutra artigo publicado pelo mesmo jornal (cf. SILVA, 1837c, p. 178).

O que essas informações sugerem? A princípio, que mais ou menos pela primeira metade do século XIX não havia, apesar do evidente esforço para traçá-la, uma nítida e impermeável distinção entre os conceitos de “drama” e “tragédia”, nem associação definitiva entre drama e romantismo, tragédia e classicismo, podendo: i) os dois gêneros confundir-se nominal e conceitualmente para o público comum e para os jornalistas; ii) haver tanto tragédias românticas, quanto dramas clássicos; iii) este gênero sofrer influências daquele e vice-versa. Entre nós havia mesmo alguns intelectuais dispostos a fazer explícita indistinção das duas palavras. É isso, ao menos, o que propunha o jovem Álvares de Azevedo. Em seu ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, aparentemente escrito em 1850, ele revela:

Talvez se note que eu confundo e dou por sinônimos *tragédia* e *drama*. Não sei donde lhes venha a desvairança etimológica. Os gregos chamavam indiferentemente as obras teatrais τραγωδία e δράμα. (AZEVEDO, 2016, p. 97)

Essa confusão de termos é espantosa na pena de um *enfant du siècle* como Álvares de Azevedo, mas não é desarrazoada. Na França, de onde proveio o nosso principal influxo dramático, tragédia e drama eram, pelo menos até a publicação do *Cromwell*, em 1827, dados quase por sinônimos. Antes que Victor Hugo propusesse sua nomenclatura particular, todas as discussões ligadas ao teatro romântico diziam respeito à tragédia ou, nos bulevares, ao melodrama. Stendhal, Germaine de Staël, Benjamin Constant, August Schlegel, Guizot, Simonde de Sismondi, Manzoni e os outros românticos de Milão esperavam que o carro chefe do teatro moderno fosse, justamente, a *tragédia* histórica – August Schlegel, em seu *Cours de littérature dramatique* (falo da tradução francesa de 1814 que, segundo a nota introdutória, é a única aprovada pelo próprio autor), também se refere a esse gênero, na falta de uma expressão mais adequada, como *drame romantique*,

*tragédie romantique, genre romantique, pièces de théâtre romantiques e pièces romantiques* (respectivamente, “drama romântico”, “tragédia romântica”, “gênero romântico”, “peças de teatro românticas” e “peças românticas”). Não havia, portanto, nas teorias fundacionais do romantismo francês, nada que impedisse uma tragédia de ser romântica. Muito pelo contrário: Jacques-François Ancelot, Pierre Lebrun, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas e outros tantos dramaturgos ligados ao romantismo, todos escreveram tragédias antes e depois que o prefácio do *Cromwell* viesse à tona, deixando muito claro que o velho gênero de Melpômene não foi cassado pela trupe romântica, mas francamente adaptado, segundo as tendências de cada poeta, às novas condições técnicas e estéticas exigidas pela época, muitas vezes com a intenção explícita (é o caso de Ancelot e Delavigne<sup>8</sup>) de promover uma conciliação entre os discursos clássico e romântico, de desenvolver uma forma “depurada” do romantismo que, mostrarei adiante, foi muito bem acolhida no Brasil.

Não deve soar como uma surpresa, portanto, que alguns dos companheiros da geração de Magalhães, ainda que poucos, tenham se exercitado como ele na composição de tragédias modernas. Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, por exemplo, escreveu duas: *Cornélia* (1844), ambientada na romântica Sevilha, e cujas infrações lexicais e desrespeito à pompa do verso clássico (cf. BURGAIN, 1844, p. 751-756) fazem pensar na recepção atribulada da tragédia *Le Cid d’Andalousie* (1825), de Pierre Lebrun; e *O cavaleiro teutônico, ou a freira de Marienburg* (1855; mas composta, aparentemente, em 1840), que, segundo Ferdinand Wolf (1955, p. 333), preserva as unidades aristotélicas, mas tem situações, personagens e dicção, como a *Cornélia*, “arquirromânticas”. Norberto de Sousa Silva escreveu uma *Clitemnestra* (publicada em 1846, mas provavelmente escrita entre 1840 e 1842), tragédia desempenhada “conforme as ideias modernas” (ADÊT, 1844a, p. 356), ou, segundo os editores da *Guanabara*, “tragédia romântica no estilo, mas clássica no seu enredo, feita a instância do senhor comendador João Caetano dos Santos, e na qual se encontra tudo isso”, a saber, “comoções fortes, lances trágicos, peripécias românticas, quadros ensanguentados, cenas mudas [...] e *tours de force*” (INTRODUÇÃO, 1855,

---

<sup>8</sup> Sirva de exemplo a crítica (bastante negativa, aliás) à tragédia *Élisabeth d’Angleterre* (1829), publicada pelo *Globe* no dia 9 de dezembro de 1829, em que Delavigne e Ancelot são acusados de incorrer no mesmo “gênero hermafrodita” e eclético caracterizado pela mistura intencional dos sistemas clássico e romântico (cf. THÉÂTRE, 1829, p. 780-781).

p. viii). De acordo com a mesma revista, essas são todas características que faltam ao drama em prosa com que Norberto se ocupava mais ou menos pela mesma época, *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* (escrito em 1843, encenado em 1846 e publicado em 1855), mas que deveria, por ser drama em prosa, possuí-las todas – fica a provocação.

Muitas dessas peças caíram no esquecimento ou tiveram suas datas de publicação adiadas por inúmeros motivos: a *Cornélia* de Teixeira e Sousa devia estar escrita, segundo Burgain, desde meados de 1830 (cf. BURGAIN, 1844, p. 756), e foi preciso que o *Diário do Rio de Janeiro* solicitasse uma crítica à *Minerva brasiliense* para que a tragédia não caísse no imediato ostracismo (cf. EPHEMEROS, 1844, p. 3), como de fato aconteceu; Émile Adêt (1844a, p. 356) escreve que, depois de lida e acolhida com entusiasmo, a *Clitemnestra* de Norberto ficou por mais de ano abandonada (o que levou seu autor a desistir da escrita de outra tragédia, *Morte de Atreu*), até que ganhasse uma crítica na *Minerva* e uma modesta publicação que a salvou do esquecimento – tragédias como *Camões*, de J. J. Teixeira, e *Alonso e Cora, ou o triunfo da natureza*, de Vicente Pedro Nolasco, não tiveram a mesma sorte: são mencionadas aqui e ali, mas nunca foram publicadas.

Ainda que fraca, pouco numerosa e pouco estudada, portanto, vemos que há tragédias modernas no Brasil como na França – quer dizer, tragédias abertas à influência de dramas e melodramas românticos, mais descontraídas, menos preocupadas com unidades aristotélicas e mais preocupadas com os efeitos sensíveis da montagem (cenário, figurino etc.). Mas elas não foram capazes de combater o já difundido gosto pelos excessos melodramáticos e, como não podia ser diferente, perderam espaço para o avanço de peças cada vez mais apelativas. “O que se vê subir à cena são traduções dos dramas mais febricitantes do repertório francês”, escreve Émile Adêt (1844b, p. 155), “porém nunca composições dramáticas algum tanto suaves, que possuem não sei quê de simples e de gosto apurado”. Adêt (1844b, p. 155-156), nessa passagem, se refere justamente ao teatro trágico (mas moderno) de Casimir Delavigne:

Por certo que não consideramos Casimiro Delavigne [sic] como um gênio espontâneo e inventor, mas sim como um poeta cheio de graça que soube casar a forma antiga com a ideia moderna, e que, portanto, não poderia deixar de interessar.

O casamento das duas escolas na forma da tragédia praticada por Delavigne, portanto, surge como uma solução para o avanço dos exageros românticos. Mas tudo em balde. As fibras do público carioca, à força de tantos *coups de théâtre*, já estavam (dizem os críticos) embotadas. Com o sucesso dos dramas estrangeiros, a nossa tragédia saiu de moda antes mesmo que entrasse – existiu, contudo, e fez parte do projeto de nossos primeiros românticos, convivendo dignamente ao lado de dramas e melodramas.

Mas voltemos ao argumento de Alfredo Bosi (1975). Vimos que, na esteira de grandes críticos que o precederam, Bosi (1975) aponta duas causas para o atraso do Visconde do Araguaia: a escolha da tragédia no lugar do drama; a adoção do verso em detrimento da prosa. Até aqui, no entanto, tenho mostrado que: i) a distinção entre os termos “drama” e “tragédia” (e “melodrama”, aliás) foi mais nebulosa durante a primeira metade do século XIX do que a nossa historiografia tradicional costuma supor; ii) a tragédia não estava excluída dos projetos de dramaturgos ligados ao romantismo no Brasil e na França. Resta abordar o segundo ponto.

### 3. Verso e prosa

O teatro romântico foi escrito em prosa ou em verso? Leiamos o que escreveu o próprio mestre do drama, Victor Hugo, naquele seu célebre manual, o prefácio do *Cromwell*: “que o drama seja escrito em prosa, que ele seja escrito em verso, que ele seja escrito em verso e em prosa, isso não é senão uma questão secundária” (HUGO, 1828, p. XLVIII, tradução nossa).<sup>9</sup> Ora, o próprio Hugo não publicou *Ruy Blas*, drama em versos e cinco atos, no mesmo ano em que Magalhães publicava o seu *Antônio José*? Alexandre Dumas não publicou *L’Alchimiste*, também em versos e cinco atos, no mesmo ano? Isso para não falar, como já foi dito, em todas as tragédias românticas de Delavigne, Ancelot, Lebrun e outros. O verso dramático não saiu de moda. Não é ele que, para Hugo (1828, p. XLV, tradução nossa), deve ser condenado, mas os maus versejadores: “era preciso condenar não a forma empregada, mas aqueles que a empregaram; os operários, não a ferramenta”.<sup>10</sup> O drama romântico não é, para o poeta do *Hernani*,

<sup>9</sup> “Que le drame soit écrit en prose, qu’il soit écrit en vers, qu’il soit écrit en vers et en prose, ce n’est là qu’une question secondaire”.

<sup>10</sup> “Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme ; les ouvriers, et non l’outil”.

intrinsecamente ligado ao verso, nem à prosa, pois o que importa está no dramaturgo: seu gênio. Ademais, toda forma oferece vantagens e desvantagens. A prosa, apesar das “asas bem menos largas”,<sup>11</sup> como diz Hugo (1828, p. XLV, tradução nossa), é de acesso muito mais fácil ao grande público: nela, “a mediocridade está à vontade”.<sup>12</sup> Assim, Hugo (1828, p. XLVII, tradução nossa) não esconde sua predileção pelo verso:

...Essa forma [o verso] é uma forma de bronze que enquadra o pensamento em seu metro, sob a qual o drama é indestrutível, que o grava mais fundo no espírito do ator, o adverte daquilo que omite e daquilo que acrescenta, o impede de alterar o seu papel, de se colocar no lugar do autor, faz cada palavra sagrada, e faz com que aquilo que diz o poeta se encontre ainda muito tempo depois na memória do ouvinte. A ideia, mergulhada no verso, torna-se de repente alguma coisa de mais incisivo e de mais brilhante. É o ferro que se transforma em aço.<sup>13</sup>

Aí está o teórico mor do drama romântico defendendo apaixonadamente o verso dramático.<sup>14</sup> Como, então, se dirá que o teatro romântico tem na prosa um dos seus elementos constitutivos? Quando não bastasse a teoria de Hugo, recorreríamos ao elenco de suas peças: mais da metade é composta de dramas em verso.

Mesmo Alfred de Vigny (1955, p. 575, tradução nossa), que escreve o seu celebrado *Chatterton* (1835) em prosa, não o faz sem algum ressentimento. “A poesia”, ele anota, “não está senão no verso e não

<sup>11</sup> “Ailes bien moins larges”.

<sup>12</sup> “La médiocrité y est à l’aise”.

<sup>13</sup> “...cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l’esprit de l’acteur, avertit celui-ci de ce qu’il omet et de ce qu’il ajoute, l’empêche d’altérer son rôle, de se substituer à l’auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu’a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l’auditeur. L’idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C’est le fer qui devient acier”.

<sup>14</sup> Bastou essa predileção para que alguns estudiosos levassem a discussão ao extremo oposto do que se costuma argumentar. Joseph Leopold Borgerhoff (1913, p. 190), por exemplo, em seu *Le théâtre anglais à Paris sous la restauration*, chega a afirmar que “ils considéraient la prose comme trop timide, trop raisonnable et positive, et comme incapable d’exprimer le sentiment lyrique, facteur indispensable du drame romantique”, quer dizer, “eles [os poetas do Cénacle de Victor Hugo] consideravam a prosa muito tímida, razoável e positiva demais, incapaz de exprimir o sentimento lírico, fator indispensável do drama romântico” (tradução nossa). Trata-se, evidentemente, de uma postura tão redutora quanto a que associa o teatro romântico exclusivamente à prosa.

alhures”.<sup>15</sup> O *Chatterton* não é escrito em prosa senão para chocar um público frívolo, cego para a beleza: “os franceses não gostam nem da leitura, nem da música, nem da poesia, mas da sociedade, dos salões, do espírito e da prosa” (VIGNY, 1955, p. 574, tradução nossa).<sup>16</sup> E mais:

Que a prosa guarde suas vantagens: ela tem a *verdade* da expressão, que vai mais perto apertar o coração no peito. – O drama em prosa faz chorar, em verso jamais, a não ser de *êxtase*, mas o número de belas almas que o sente é pequeno. (VIGNY, 1955, p. 575, tradução nossa).<sup>17</sup>

Escrevendo em prosa, portanto, e abrindo mão de todo o aparato técnico da versificação, Vigny (1955, p. 584-585, tradução nossa) acreditava obter a grande vantagem de imprimir a própria ideia da sua peça, a ideia “verdadeira”, diretamente no coração de todos os seus espectadores, mesmo os mais brutos. Trata-se, assim, de um sacrifício da beleza pela verdade, da forma pelo conteúdo:

Parece-me que se sempre se conseguisse fazer desaparecer as aparências da arte à força de arte, ter-se-ia a imensa vantagem de fazer tocar a ideia mesmo, sem as línguas douradas que a deformam. – É por essa razão que escrevi *Chatterton* em prosa. Um poeta dos meus amigos me reprovou um dia. ‘Escrito em versos, eu dizia a ele, o drama seria mais frio. Cada rima teria lembrado o autor; eu queria gravar uma ideia verdadeira no coração o forçando a chorar. Eu preferiria que gritassem “é verdade!” no lugar de “é belo!”’. Uma sociedade leviana, distraída, agitada em mil sentidos, esquece muito rápido um pensamento se a obra de arte não lhe causa uma profunda e mesmo uma dolorosa impressão.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> “La poésie n’est que dans le vers et non ailleurs”.

<sup>16</sup> “Les Français n’aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie. – Mais la *société*, les salons, l’esprit, la prose”.

<sup>17</sup> “Que la prose garde donc ses avantages: elle a celui du *vrai* de l’expression, qui va de plus près serrer le cœur dans la poitrine. – Le drame en prose fait pleurer, en vers jamais, si ce n’est de *ravissement* extatique, mais le nombre est petit des belles âmes qui le sentent”.

<sup>18</sup> “Il me semble que si l’on arrivait toujours à faire disparaître les apparences de l’art à force d’art, on aurait l’immense avantage de faire toucher l’idée à même et sans les langes dorés qui la déforment. – C’est pour cette raison que j’ai écrit *Chatterton* en prose. Un poète de mes amis me le reprochait un jour. «Écrit en vers, lui disais-je, le drame eût été plus froid. Chaque rime eût rappelé l’auteur; je voulais graver une idée vraie sur le cœur en le forçant à pleurer. J’aimerais mieux que l’on s’écriât: *C’est vrai!* que: *C’est beau!* Une société légère, distraite, agitée en mille sens, oublie trop vite une pensée si l’œuvre d’art ne lui causa une profonde et même une douloureuse impression”.

No Brasil não é diferente: ao lado das composições em prosa, vê-se outras em versos. Além das tragédias de Magalhães, Teixeira e Sousa e Norberto de Sousa Silva, todas escritas em decassílabos, vale destacar o polêmico *Prólogo dramático* (1837) de Araújo Porto Alegre e alguns dramas como *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1845), de Martins Pena, e os já mencionados *O Cego* (1849) e *Cobé* (1854), de Joaquim Manoel de Macedo. Ou seja, o verso não é uma característica inerente à tragédia e continua sendo empregado até a segunda metade do século XIX, quando a discussão em torno do teatro romântico já começa a perder importância. Mesmo escritores pouco dados à composição poética se aventuraram a rabiscar decassílabos. *O Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado* de Luís Antônio Burgain, por exemplo, que em 1839 fora escrito como um melodrama em prosa e três atos, transformou-se na obra que conhecemos hoje, um drama em versos e quatro atos, apenas em 1844, por sugestão do Conservatório Dramático (cf. WOLF, 1955, p. 333) – foram os primeiros versos portugueses de um dramaturgo bastante experimentado na arte da prosa. Depois disso, Burgain ainda se arriscou uma vez como poeta: publicou, em 1860, outro drama em versos (este com cinco atos), *O mosteiro de Santo Iago*, tirado da ópera *La Favorita*, de Donizetti. A peça foi, apesar de já entrada na segunda metade do século, muito bem acolhida.

#### 4. Uma peça eclética

Até aqui, tenho tentado desmontar um velho argumento da crítica brasileira. Mostrei que o teatro romântico não se resume ao drama, e que nele há espaço para a prosa e para o verso. Vimos que, com efeito, o que temos no Brasil e na França (limitemo-nos a esses dois países) são dramas românticos, tragédias românticas, melodramas românticos; peças em prosa, em verso, e às vezes em prosa e verso; peças divididas em vários atos e quadros, mas sobretudo em três e cinco. É nesse contexto que aparece o *Antônio José*, tragédia em versos e cinco atos. Ela peca pelo conservantismo no gênero, como sugere Alfredo Bosi (1975), ou por estar escrita em decassílabos? Mostrei que não. A julgar pelo contexto do teatro nos dois lados do Atlântico, não há motivo razoável para constatar que a peça do nosso visconde, apenas por ser tragédia em versos, fosse produto anacrônico. A tragédia moderna, versificada ou não, respeitando algumas regras ou não, persiste como gênero legítimo durante toda a primeira metade do século XIX, sofrendo todas as

transformações que, historicamente, têm sido associadas apenas ao drama: i) mistura dos opostos; ii) desrespeito às unidades; iii) complexificação dos cenários; iv) complexificação do enredo etc.

Alguns críticos souberam identificar parte dessas características em nosso Antônio José. A *Revista Brasileira* de julho de 1855, por exemplo, nos diz que o drama do senhor Magalhães resume em si “o sublime, o belo, o trágico e o cômico” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 5), pois ele “tratou o seu assunto com os olhos fitos nas leis do drama moderno” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6). O belo está no “amor puro de Mariana”; a “hediondez da corrupção” e o “burlesco do ridículo” o poeta colocou em Frei Gil, “a um tempo [...] imagem do vício e da ignorância” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6); enquanto o sublime e trágico está (deduz-se), em Antônio José. Aí estaria o contraste entre luz e sombra, ou, na terminologia hugoana, entre o sublime e o grotesco: “junto à pureza da mulher situou o senhor Magalhães a corrupção do homem; ao pé da natureza angélica – um demônio; entre o poeta e a atriz – o padre!” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6). A *Revista Brasileira* destaca o “3º ato [está certamente pensando no 4º], em que Frei Gil busca seduzir Mariana”, como momento em que se pode notar o jogo de contrastes produzido pelo autor em uma mesma sequência, pois “do meio de uma cena, que pela ação e discursos começa perfeitamente cômica, se desliza o sublime do sentimento” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6).

Outros aspectos modernos da peça são destacados por Lothar Hessel e Georges Raeders (1979) em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, e por Décio de Almeida Prado em *João Caetano* (1972) e *O drama romântico brasileiro* (1996). Para os dois primeiros, a intriga complexa de Antônio José é “levemente amenizada por diversos golpes teatrais, bem ao gosto dos melodramaturgos” (HEssel; RAEDERS, 1979, p. 69), enquanto as personagens estão sempre lançando mão de lugares-comuns do imaginário oitocentista, “as infâmias da inquisição, a missão do poeta, o mistério da morte” (HEssel; RAEDERS, 1979, p. 70), o que dá a entender que Magalhães tinha a intenção de modernizar o gênero lhe acrescentando elementos exógenos. Almeida Prado vai mais longe. Para ele, um dos objetivos de Magalhães teria sido “tirar do esquecimento a figura de um artista incompreendido, de um gênio literário esquecido ou sacrificado pela sociedade, a exemplo de tantos outros evocados pela literatura recente” (PRADO, 1996, p. 27), o que nos remete sobretudo a três obras ligadas ao romantismo *lato sensu*: *Tasso* (1790), de Goethe; *Camões* (1825), de Garrett; e *Chatterton* (1835), de Vigny, que Magalhães, estando em Paris

desde 1833, pode ter assistido. Almeida Prado (1972, p. 23) ainda salienta a importância da mímica e das “pormenorizadas e melodramáticas rubricas de *Antônio José*”, especialmente no fim da cena VII do quarto ato, quando Mariana morre de súbito – aliás, sob os olhos do público, o que não é usual nas tragédias clássicas. Ao laconismo de linguagem dessa cena se sobrepõe a riqueza do movimento: “fica claro que a representação, fiel neste ponto à prática teatral romântica, enfatiza a expressão corporal, as reações viscerais, fortemente emotivas, radicadas nas camadas mais instintivas do homem” (PRADO, 1996, p. 34). Escreve o mesmo em *João Caetano* (PRADO, 1972, p. 24): “é a mímica romântica em todo o seu frenesi, desarticulando o verso, reduzindo a palavra ao grito, à onomatopeia”. Mas esse não é um fato isolado, como o próprio Almeida Prado (1996, p. 36) reconhece:

Havia em *Antônio José*, além do convulsivo final do quarto ato, alguns outros espasmos dramáticos suscetíveis de mexer momentaneamente com os nervos do público, arrancando-o da sonolência reverente que não raro ameaçava a representação clássica. Por exemplo, a primeira entrada em cena de Antônio José, meio fora de si, sentindo-se seguido pela Inquisição, ou a expulsão violenta de Frei Gil da casa de Mariana, levada a efeito pelo poeta.

Nenhuma dessas ricas observações, por outro lado, parecem sugerir a Décio de Almeida Prado que *Antônio José* é uma peça intencionalmente posta entre o drama romântico e a tragédia clássica. Ele chega mesmo a fazer uma bela análise do compromisso moderador implícito na obra e chama especial atenção para o diálogo, no terceiro ato, entre o conde de Ericeira e Antônio José:

O encontro dos dois escritores, ambos representando posições ideológicas do próprio Gonçalves de Magalhães, permite que se desenhe sem dubiedade, através de conceitos claramente expressos, o liberalismo racionalista que, para o autor, constituía o cerne de sua tragédia. (PRADO, 1996, p. 27-28)

Almeida Prado chega a destacar que os versos do conde, “nós podemos de cada seita / extrair o melhor”, encarnam as preferências do próprio poeta em relação ao ecletismo de Victor Cousin, mas não se dá conta de que essa é a chave para a interpretação do próprio gênero em que a nossa tragédia se inscreve. Em outras palavras, Almeida Prado (1996, p. 36) reconhece o compromisso eclético nas ideias do poeta e no conteúdo da tragédia, mas não em sua forma, e por isso mesmo continua vendo a escolha

pelo gênero trágico como um anacronismo e uma prova de incompetência: “a palavra tragédia, para ele [Magalhães], não passava às vezes do álbi que disfarçava a falta de imaginação dramática”, ou, como escreve noutro livro, “em si mesmo, enquanto forma teatral, *Antônio José*, pelo número reduzido de personagens, pela ausência de cor local, pela concentração no espaço e no tempo, seria antes uma tragédia neoclássica” (PRADO, 1972, p. 24). Essa leitura leva Almeida Prado (1972, p. 24) a pensar em *Antônio José* como peça paradoxal: enquanto sua representação é romântica, o seu texto não o é “senão pela metade, quase a contragosto”. Mas a mistura de elementos clássicos e românticos não é fruto de um paradoxo ou de um acidente; ela faz parte de um projeto de deliberada conciliação dos opostos, como o próprio autor confessa em seu prefácio:

Não faltarão acusações [dos críticos] em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo se quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vê-la com o prisma dos Românticos. Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos, ou antes, faço o que entendo e o que posso. (MAGALHÃES, 1839, p. iv)

A interpretação dessa passagem nem sempre tem sido levada a cabo. Ela parecer fazer referência direta ao prefácio de *Marino Faliero* (1829), essa tragédia de Casimir Delavigne que, contam os jornais da época, foi anunciada como melodrama (cf. SPECTACLES, 1829, p. 3, tradução nossa), e onde o poeta declara abertamente a sua intenção de fugir a clássicos e românticos, estabelecendo para si mesmo uma nova via:

Eu concebi a esperança de abrir uma nova via onde os autores que seguirão meu exemplo poderão daqui em diante avançar com mais ousadia e liberdade, onde os atores, cujo talento não encontrava ocasião para se produzir, poderão se exercitar em um gênero mais elevado. [...] Dois sistemas partilham a literatura. Em qual dos dois essa obra foi composta? Eis o que não decidirei e o que, ademais, me parece de pouca importância.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> “J’ai conçu l’espérance d’ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs, dont le talent n’avait pas l’occasion de se produire, pourront s’exercer dans un genre plus élevé. [...] Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C’est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d’ailleurs me paraît être de peu d’importance”.

Nosso Magalhães não propõe outra coisa. Ele não queria escrever tragédias no lugar de dramas, mas produzir, ecleticamente, uma síntese entre os dois sistemas opostos do classicismo e do romantismo, quer dizer, um terceiro sistema superior, precisamente como sugere o conde de Ericeira. Aí está seu método. É através da mistura das melhores qualidades de cada um dos lados que o visconde do Araguaia pensava seguir os passos de Casimir Delavigne, o “representante do *verdadeiro* e *puro* romantismo literário em Paris” (SILVA, 1837a, p. 146), e que julgava se afastar daquilo que João Manuel Pereira da Silva (1837a, p. 146) considerava o falso ultrarromantismo difundido pelos dramas de Hugo e Dumas: “assim se podem definir os dois sistemas, romântico puro e ultrarromântico: o primeiro agradável, interessante, natural; o segundo exagerado, furioso, sanguinário, cadavérico, monstruoso”. Nosso Magalhães, sem hesitar, se alistava nas fileiras do romantismo puro. Sua intenção era conservar “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste milieu* das letras” (SILVA, 1837b, p. 134), o que significa, é claro, que Magalhães adotou apenas aquilo que convinha ao seu projeto estético. A entrada de ideias estrangeiras no contexto nacional, vale lembrar, não se dá de maneira passiva, e é sempre preciso ter em mente, como tem frisado o professor José Luís Jobim (2020, p. 57), que

...uma transferência literária e cultural não é determinada predominantemente pelo sentido que o elemento “importado” tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento vai se inserir. É esta conjuntura que vai explicar não somente por que este (e não outro) elemento foi “importado”, mas também que sentido ele terá no contexto novo.

Murilo Mendes, assim, abraça o surrealismo “à moda brasileira”, como lembra Jobim (2020), tomando dele apenas o que lhe interessa. Gonçalves de Magalhães não faz diferente: ele também abraça o romantismo (à moda eclética, ele diria) tomando apenas o que mais convém ao seu romantismo do justo meio. Não se pode, portanto, ter a ingenuidade de pensar que nosso visconde fosse um passivo e imperfeito receptáculo de ideias estrangeiras. Sua obra é resultado direto das suas escolhas.

Esse método seletivo faz de *Antônio José* uma obra de transição? Penso que não, precisamente porque a tragédia moderna se propõe como *síntese*, quer dizer, como a terceira via resultante do embate entre uma tese (a tragédia

clássica) e uma antítese (o drama ultrarromântico). Ou seja, ela se coloca historicamente como o último dos três elementos, como uma superação dos sistemas clássico e romântico, não como ponte entre um e outro – ela é, em última instância, fruto do que tenho chamado há algum tempo de romantismo eclético. Essa forma comedida de romantismo, baseada sobre os três conceitos-chave do ecletismo espiritualista (o belo, o verdadeiro e o bem), foi a bússola criativa de Magalhães ao longo de toda a sua carreira:

De fato, o romantismo, mesmo o estritamente literário, o que se manifesta na poesia de Magalhães, está marcado por um fundo filosófico bebido em Cousin, cujas ideias, não só epistemológicas, históricas ou éticas, mas mesmo as estéticas, constituiriam o “centro de gravidade” do pensamento de Magalhães. (BARROS, 1973, p. 30)

Não seria diferente nos palcos. Magalhães foi “o teórico por excelência do ‘teatro eclético’” (BARROS, 1973, p. 103), ao menos no Brasil. Daí sua intenção conciliatória expressa não só no conteúdo, mas na forma de suas obras dramáticas, e a falsa sensação de que se lê uma peça de transição, ainda tímida e indefinida, ciosa de novidades e, ao mesmo tempo, assustada com elas – nas palavras de João Roberto Faria (1993, p. 70), peça equilibrada “num ecletismo medroso, inadequado para impulsionar a criação de um repertório de peças brasileiras românticas, como exigia a ocasião”. O ecletismo não foi, porém, desculpa para o “medo” de ser romântico, como mostrei, e nem foi o responsável pelo modesto número das nossas peças românticas, como se depreende facilmente da polêmica entre Nabuco e Alencar nas folhas d’*O Globo*. O problema central do teatro brasileiro oitocentista (e, infelizmente, não apenas do teatro oitocentista) parece estar ligado ao desinteresse público. E o que mais esperar de uma nação agrícola, fundamentalmente colonial, de cultura tão frágil? Nossos poetas, coitados, fizeram o que podiam.

## Conclusão

Mostrei, primeiro, que o tradicional argumento repetido a respeito da tragédia *Antônio José* (que ela peca pelo conservantismo no gênero e pela forma) não se confirma na prática, pois tragédias continuam existindo ao lado de dramas e melodramas até a segunda metade do século XIX nos dois lados do Atlântico, assim como composições em verso ao lado de outras em prosa. Mostrei, em seguida, que *Antônio José* possui, apesar de se proclamar tragédia, inúmeras características ligadas à cena moderna e se

insere perfeitamente no projeto romântico-eclético difundido por Gonçalves de Magalhães. Está demonstrado, portanto, que *Antônio José* não é nem uma tragédia rotineiramente clássica, nem um drama fracassado, mas uma obra perfeitamente compreensível dentro do seu contexto de produção.

## Referências

ADÊT, Émile. A leitura de uma tragédia inédita. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 355-364, 15 abr. 1844a.

ADÊT, Émile. Da arte dramática no Brasil. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 154-157, 1 jan. 1844b.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Edição Saraiva, 1960.

AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.

APÊNDICE. *O Cronista*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 1-2, 23 set. 1837, p. 1-2.

AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BORGERHOFF, Joseph Leopold. *Le théâtre anglais à Paris sous la restauration*. Paris: Librairie Hachette, 1913.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BURGAIN, Luís Antônio. Cornélia. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, p. 751-756, 15 out. 1844.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. (v. 2).

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1937.

COMPRAS. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, n. 172, p. 4, 11 ago. 1843.

DUMAS, Alexandre. *Souvenirs dramatiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. (t. 1).

EPHEMEROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 6700, p. 3, 26 ago. 1844.

ESPETÁCULOS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 332, p. 4, 4 dez. 1854.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUANABARA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 3, 3 set. 1854.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 1ª parte. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Ambroise Dupont, 1828.

INTRODUÇÃO. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica de Paula Brito, 1855, p. v-viii.

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Antônio José, ou O poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro: Tipografia imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 178, p. 1, 29 jun. 1855.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 252, p. 1, 14 set. 1859.

O CEGO. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 149, p. 3, 2 jun. 1849.

O NOSSO TEATRO DRAMÁTICO. *Guanabara*, Rio de Janeiro, t. 2, p. 100, 1851.

O POETA E A INQUISIÇÃO. *Revista Brasileira: jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 4-7, jul. 1855.

PARANHOS, Haroldo. *História do romantismo no Brasil*. São Paulo: Edições cultura brasileira, 1937.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Os hinos da minha alma. *Guanabara*, Rio de Janeiro, t. 2, p. 42, 1851.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o autor, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. (t. 2).
- SILVA, João Manuel Pereira da. Casimir Delavigne. *Jornal dos Debates*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 146-147, 3 abr. 1837a.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Estado da literatura dramática em França. *Jornal dos debates*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 33-134, 27 set. 1837b.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos debates*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 178, 11 nov. 1837c.
- SPECTACLES. *Le Constitutionnel*, Paris, n. 152, p. 3, 1 jun. 1829.
- STENDHAL. *Correspondance de Stendhal*. Paris: Charles Bosse, 1908. (t. 2).
- TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 176, p. 3, 27 jun. 1855.
- TEATRO SÃO PEDRO D'ALCÂNTARA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 322, p. 4, 25 nov. 1854.
- TEATROS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 3, 21 jan. 1849.
- TEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 63, p. 2, 20 mar. 1841a.
- TEATROS. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 3, 21 mar. 1841b.
- THÉÂTRE. *Le Globe*, Paris, n. 98, p. 780-781, 9 dez. 1829.
- TOPOGRAFIA. *O Despertador*, Rio de Janeiro, n. 767, p. 1-2, 20 set. 1840.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; Paris: Aillaud, 1916. Disponível em: [https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/\\_documents/0006-00767.html](https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00767.html). Acesso em: 1 ago. 2020.
- VIGNY, Alfred de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1955.
- WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

Recebido em: 24 de outubro de 2020.

Aprovado em: 27 de maio de 2021.