

**A CALIGRAFIA DO TEMPO**  
**(observações sobre Antônio José ou O Poeta e a Inquisição,**  
**de Domingos José Gonçalves de Magalhães)**

VILMA ARÊAS  
UNICAMP

Todos - Viva Esopo, e viva El-Rei!

Esopo - Viva até que morra!

**(Esopaída ou Vida de Esopo, de Antônio**  
**José da Silva, o Judeu)**

## 1. INTRODUÇÃO

“... aquele ‘desconcerto’ que foi nosso ponto de partida”.

Roberto Schwarz

Escolhemos examinar **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição** a partir desse desconcerto apontado na epígrafe; a partir do desajuste surpreendido entre um molde e sua execução - e inesperadamente observamos uma obra inverter o traçado de seu projeto. Na peça em questão, além dessa incoerência “íntima”, existe a estranheza da inadequação entre o objeto pronto e sua época, o que faz Xavier Marques<sup>1</sup> escrever:

“O **Hernani** brasileiro era, nem mais nem menos, uma autêntica tragédia, a forma dramática menos conciliável com os intuítos libertários do romantismo...”

Não deixa de ser curioso que a inauguração do Romantismo no Brasil<sup>2</sup> em nada ficasse a dever, tanto ao grito do Ipiranga, quanto a ou-

tras ocorrências de uma vida nacional caracterizada por extraordinário autoritarismo, a deflagrar movimentos de cima para baixo, de acordo com as conveniências do poder. Todos concordam ter sido essa a chance de Gonçalves de Magalhães. Embora “romântico arrependido”<sup>3</sup> ou “clássico emperrado”<sup>4</sup>, foi o que teve forças, na ocasião, para criar um movimento novo, na medida em que, com seus amigos, “representava(m) certo meio termo universal, ajeitado às conveniências da burguesia bem pensante”.<sup>5</sup>

Sílvia Romero, que definia Magalhães como “um dos fatores de nossa pequenez intelectual” e Cousin, seu mestre, como “um espírito des-norteado”<sup>6</sup>, em vão tentou tirar-lhe a palma de “inaugurador”, considerando até mesmo proto-românticos os poetas mineiros.

Na verdade, e no julgamento geral, se novidade havia em certas vozes anteriores, foi Magalhães e o “grupo Niterói” que tiveram possibilidade de chamar a atenção e exercer uma influência renovadora.

A essa altura (1836-1838) o Romantismo na Europa era uma realidade, e significava, *lato sensu*, a expressão estética de uma revolução social sem precedentes no Ocidente.

Entre 1830 e 1848 houve uma avassaladora vitória da arte política, consequência da união do Romantismo com a revolução, raramente havendo um período em que os artistas freqüentemente considerassem o serviço à política como dever primordial. Os poetas “não só simpatizavam com a extrema esquerda, mas escreviam poemas que eram tão bons quanto úteis em termos de agitação”<sup>7</sup>.

Entretanto, alinhados com a Península, carregamos na tecla antidemocrática. Vale a pena conferir a opinião de nosso primeiro crítico teatral, Justiniano José da Rocha, em 1833, não sei quantos anos depois que cabeças reais rolaram: era impossível a “vileza asquerosa” da figura do regicida nos palcos.

Também Gonçalves de Magalhães, no poema “Um Passeio às Tulerias”, escrito em Paris, observa compungido que o lugar do cadafalso “foi banhado/Co’o sangue de Luiz, de um Rei co’o sangue!”<sup>8</sup>

É aí que se situa nosso desconcerto, resultado de um contexto, independente na teoria, e na prática tão decididamente colonial, a ponto de criar uma ideologia da independência:

“A elite de letrados, porta-voz das categorias socialmente dominantes, forjaria uma ideologia mascarando as contradições do sistema e ignorando a distância entre as disposições jurídicas e a realidade”.<sup>9</sup>

Essa distância entre teoria e prática será a nota realçada por

quem se debruça na história do período. À parte o modelo límpido gerado pelo escravismo, defasagens e inadequações estalam em todos os outros níveis<sup>10</sup>, traços talvez fatais na composição de um país periférico.

No correr do estudo desta primeira peça “romântica” brasileira outras observações se impõem. A mais importante, sem dúvida, será a relação estreita entre as literaturas brasileira e portuguesa. Portugal não era apenas nosso “passado”, conforme denuncia o assunto da peça, mas está absolutamente presente, seja em referências literárias, seja na própria História. E não poderia ser diferente. Cabe ainda observar que o autor brasileiro situa-se em grande desvantagem teórica e ideológica em relação a Garret, imbuídos ambos no mesmo desejo de criação do teatro nacional em seus respectivos países. O que não deixa de ser (ainda!) mais uma pena infligida ao grande talento de Antônio José.

## 2. O PREFÁCIO

“Eis as necessárias explicações para aqueles que lêem de boa fé, e se aprazem de colher uma pérola no meio das ondas...”

(G. de Magalhães, “Lede”, prefácio aos **Suspiros Poéticos e Saudades**)

“... debaixo do céu pomposo do Rio de Janeiro, ardente de futuro, e de glória, com a cabeça repleta de harmonias e o coração pesado de nobres emoções...”

(Salles Torres-Homem, a respeito de Magalhães)

Os marcos da inauguração de nosso teatro romântico são evidentes e sempre citados: Gonçalves de Magalhães desejou e escreveu a primeira tragédia brasileira, a “única de assunto nacional”, além de ter substituído a “monótona cantilena” pelo “novo método natural e expressivo” da arte dramática.

A inadequação entre **romantismo** e **tragédia** é freqüentemente apontada, mas o autor contorna a dificuldade afirmando que não pertence, nem ao classicismo, nem ao romantismo:

“Não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos”.<sup>11</sup>

No entanto, o **rigor dos clássicos**, por ele oposto ao **desalinho** dos românticos, mostra com clareza para que lado pende a balança, além de que, sem dúvida, em termos de arte, o ecletismo se fizera uma maneira de salvaguardar o classicismo.

O que de saída impressiona no **Prefácio** é a aplicação e seriedade do poeta que, "com o coração pesado de emoções", como diz Torres-Homem, decidiu acertar, como pôde, o passo do Brasil pelo da Europa, notadamente da França.<sup>12</sup>

No entanto, ele está pouco à vontade, "encostado mal", como diria Fernando Pessoa. A cada passo confessa-se "forçado". É "forçado" a nos dar "uma breve notícia" sobre Antônio José, dado o esquecimento e desleixo com que os brasileiros tratam "os poucos escritores que nos dão glória". Além disso, embora traçando a genealogia do Judeu a partir do paralelo com o Lácio (Plauto), passando inevitavelmente pela França (Molière)<sup>13</sup> até desaguar no gênio do passado português, Gil Vicente, o autor confessa tê-lo escolhido "apesar de todos os seus defeitos".

Aí está a feição do gênio de Antônio José, um gênio "outro" ("mas seu gênio era outro") cujo realce só admiramos pelo avesso, a partir do **direito** dos gênios "de grande nota".

Se tomamos conhecimento, pelo prefácio, que o Conde de Ericeira imitava a Molière e seguia a Boileau, sendo o tradutor do Judeu "autor de muitas obras estimáveis", de Antônio José é dito que só atendia "ao estado do povo para quem escrevia". Ora, tal obediência ao povo não deve ser interpretada como particularmente lisonjeira.

Será esse desconforto sob o peso da **missão** assumida<sup>14</sup> o causador da dúvida quanto à recepção da tragédia escrita? (**Antônio José** foi publicada no ano seguinte ao da representação). Nessa situação, diz ele, a "razão crítica" insinua-se em esferas só permitidas "ao sentimento".

No "Lede" dos **Suspiros**<sup>15</sup> o mesmo argumento é invocado: aqueles que lêem "de boa fé" colherão a tal "pérola no meio das ondas"; mas àqueles que "com olhos de prisma tudo decompõe, e como as serpentes sabem converter em veneno até o néctar das flores, tudo é perdido".

Será, portanto, uma questão de retórica de prefácios. Mesmo assim, aponta a distância que separa o "gênio" (que dependendo da ocasião veste o manto da humildade cristã) dos **outros**, a inacessibilidade de suas razões, o respeito que lhe é devido, etc, etc, etc.<sup>16</sup>

Alencar, que tivera a petulância de cutucar a fera com vara curta, pois que Magalhães era o verdadeiro monstro sagrado da época e "dono" do Romantismo, em sua "Segunda Carta"<sup>17</sup> desmistifica o real valor do elogio ou da censura em crítica literária:

“Sei que terei censores (por criticar **A Confederação do Tamoios**, poema de Magalhães); o que lhe peço é que não se incomode em defender-me: não sou poeta, já não tenho obras a publicar e **por conseguinte exerço livremente o meu direito de crítica**”.

(grifos nossos)

Magalhães, pelo motivo inverso, exerce todo o seu direito de exigir o não ser criticável, dando a desculpa de se ver às voltas com uma “**ádua empresa**”: esta é anteposta à frívola negatividade da sátira. Os críticos que não gostarem, que ponham mãos à obra, pois que devem ser dotados “de maior gênio e talento” (de acordo com Alencar, na mesma “Carta”, o estribilho do “faça melhor” é também retórica de prefácios); e se nós, simples leitores, não gostarmos, a culpa será da volubilidade peculiar a qualquer público, que hoje aplaude, amanhã recusa; de qualquer modo, se quisermos nos lançar, **como ele**, à “**ádua empresa**”, saibamos, **como ele**, que a “vergonhosa indiferença” e a desesperança são as únicas pagas do gênio, proibidos, no Brasil, à imortalidade.

Impedidos assim de criticar e desanimados de perseguirmos a glória, abismamo-nos no orgulho do poeta: é o único que vêla e sabe do passado da pátria, o que se faz êmulo de Camões (aliás o prefácio se organiza mais como uma peça clássica, com a **proposição**, a **invocação** e até a **dedicatória**, do que como romântica) e, com o simples gesto de entregar ao público sua peça, pretende-se investido do destino trágico de Antônio José, destruído fora da ficção por um tribunal encharcado de obscurantismo.

Só estranhemos que, com tão minuciosas explicações e históricos, Magalhães não incluisse o nome de João Caetano no mesmo afã de criação do teatro nacional. É verdade que publicara no **Jornal do Comércio** (dias depois da encenação, **com grande sucesso**, da tragédia) uns versos dedicados ao ator. Favor não fora porque, segundo a observação de Décio de Almeida Prado<sup>18</sup>, as rubricas da peça serão, talvez, de João Caetano. Portanto, do ponto de vista do teatro como um todo, **Antônio José** pode ser um trabalho meio-a-meio. O verso dirigido por Magalhães ao grande ator brasileiro, “iguais porções de glória a nós pertence”, foge então da pura esfera retórica para a factual, o que, assim pensamos, não foi devidamente registrado por nosso visconde.

### 3. A PEÇA: OBSERVAÇÕES GERAIS

“Sua tragédia é uma obra incolor, sem vida, sem um só tipo verdadeiramente acentuado, sem ação dramática. É um desconcerto perpétuo”.

Sílvia Romero

Talvez haja certo exagero na afirmação do crítico acima, cuja opinião mais simpática sobre Magalhães pode ser resumida na seguinte frase: “era ativo e tinha desejos de influir”.<sup>19</sup>

Mas temos de convir que o **desconcerto** apontado volta nas páginas de todos os críticos.

Décio de Almeida Prado<sup>20</sup> mostra o cunho romântico do estilo do espetáculo, com sua renovação estilística proposta, mas acentua o fato de a peça pertencer à nova escola pela metade, na medida em que existe uma dicotomia entre as rubricas, melodramáticas, sem dúvida sob a influência de João Caetano, e o texto, pendendo para o clássico.

Sábato Magaldi<sup>21</sup> observa que, apesar de Antônio José ser o protagonista, não tem iniciativa, realizando-se o verdadeiro motor de ação na figura de Frei Gil, que persegue o Judeu.

Flávio de Aguiar<sup>22</sup> retoma esse mesmo ponto:

“**Antônio José** é uma peça, ou se propõe como tal, onde, curiosamente, o protagonista não age. Quer dizer, sua relação com a ação é meramente reflexa; quem age de fato, é o vilão, Frei Gil, que, apaixonado por Mariana, persegue torpemente Antônio José. Quando consegue seu intento e Mariana morre, Frei Gil cai em si: ele é que tem a vertigem própria da personagem trágica e compreende a monstruosidade da situação por ele mesmo gerada”.

Machado de Assis<sup>23</sup>, que aplaudiu quando Magalhães descalçou “o coturno de Melpômene”, pois talvez tivesse reconhecido “que não havia no seu talento aptidões para a arte dramática”, observa que o elemento trágico não teve a atenção devida numa obra que se queria tragédia; aquele, que devia dominar a ação, só existiria, de acordo com seu ponto de vista, no 5º Ato.

“Há, sem dúvida duas situações dramática, uma no 3º, outra no 4º, mas não são de natureza a compensar a frieza e ausência de paixão do resto da peça”.

Talvez todos esses testemunhos do famoso desconcerto encontrem na crítica de Alencar a **A Confederação dos Tamoios**<sup>24</sup> sua medida certa, pois que se refere ele a uma certa impropriedade do pensamento de Magalhães em sua execução poética, também aplicável à dramática. Como exemplo, Alencar menciona a inadequação da **causa** do poema; ao contrário da grandeza épica tradicional, ela se resume num ato de vingança:

“O Sr. Maragalhães serve-se da vingança, mas uma vingança produzida por um fato trivial, um fato bem comum, como era a morte de um Índio, n’esse tempo de hostilidades constantes entre os invasores e os indígenas”.

Parece-me que poderíamos examinar o motor da ação de **Antônio José** (a vingança por ciúmes<sup>25</sup>) segundo o mesmo critério. Não se trata de uma crítica ao enredo, mas à maneira de encaminhá-lo. A ação, tão cheia de meditações morais, se é transferida da objetividade grega para os extravios subjetivos, não revela uma sutileza talvez necessária.

Outro exemplo de impropriedade citado por Alencar - e que se espalha por toda a **Confederação** - é certo desencontro entre a **ação** e a **palavra**, que pode ser descrita como pobreza de linguagem e sentimento - “intolerável em um poema”, diz ele - e que provoca uma cambalhota inesperada na ação: eis que uma cena pretensamente trágica, torna-se cômica.

Cita ele o episódio em que Parabuçu, encarregado de matar Nóbrega e Anchieta, encontra-os rezando e, impressionado, hesita. Nesse momento, exclama Anchieta:

“Eia, Parabuçu! eis-nos imóveis!  
Bem nos podes matar como quiseres”.

Alencar comenta que esses **bem nos podes e como quiseres**, comparados com a situação, tornam-se cômicos. Poderia também ter comentado que, conhecedor do **Hamlet**, cujo fantasma passeia por alguns poemas dos **Suspiros**, Magalhães infelizmente não aprendeu nada com a cena homóloga, entre o protagonista e o padrao.

De qualquer modo, ao sabor desta, lembramo-nos da cena da morte de Mariana, na qual mais de um crítico tem se detido, impressionados com o único “ai!” pronunciado pela heroína, em momento tão dramático e numa peça tão pavorosa. Flávio Wolf de Aguiar<sup>26</sup> julga a solução simplesmente derivada da incompetência, dentro da artificialidade geral

do teatro brasileiro e de Magalhães, em particular.

Sem nos alongarmos mais nesse aspecto e sem discutirmos os elementos que caracterizam a peça como tragédia (al estão as unidades, os cinco atos, a concentração de personagens, os versos, a presença de sonhos premonitórios ("oráculos", define-os a peça), uma sombra de coro (roubado à **Castro**), o tipo de personagens, retirados da **nova nobreza de sensibilidade**, instaurada pelo romantismo, etc, etc, etc), assim como a presença de elementos modernos, tais como, traços de liberalismo, o assunto nacional, cenas familiares, gostaríamos de reforçar o aspecto que diz respeito à contaminação da tragédia por elementos folhetinescos ou melodramáticos.

Décio de Almeida Prado<sup>27</sup> refere-se às rubricas. Por sua vez, Sábato Magaldi<sup>28</sup> observa que "o sucesso da trama sinistra depende, do ponto de vista dramático, de várias coincidências e de recurso folhetinescos". Cita o episódio da carta descoberta no livro, a morte instantânea de Mariana e a "revelação fulminante" da culpa de Frei Gil.

Nossa observação, contudo, diz mais respeito a certos ecos, que não chegam a abalar o molde neo-clássico da peça, mas que em seu interior ressoam.

Podemos começar pelo duplo título da tragédia, ou mesmo pelo assunto: o judeu perseguido pela Inquisição. Podemos concluir a favor da coincidência. Afinal, o mais antigo dramaturgo nascido no Brasil era judeu e foi, realmente, queimado pela Inquisição portuguesa. Mas a verdade é que esse tema foi muito comum na literatura "negra" ou no dramalhão do século XIX.

Maria Leonor Machado de Sousa<sup>29</sup> anota vários títulos, dos quais escolhemos dois, ao acaso: **Adelina e Roberto ou A Destruição Fatal do Santo Offcio** e **Os Horrores da Inquisição**. As diatribes contra a tirania, os anos de cativo, as cenas lúgubres de prisão, bem como as longas tiradas e lições de moral, nessas peças estão presentes, sem nos esquecermos de que a figura do **Judeu Errante**, popularíssima no gênero, habita **Antônio José**, pelo menos na retórica (o protagonista é judeu e vê-se "errando pelo mundo" à semelhança de Camões - Ato I, cena 1).

Talvez possamos ver também na descrição dos enredos levados à cena por Mariana, certos traços melodramáticos:

"Mostramos a inocência perseguida,  
Um pai sem coração, um filho ingrato,  
Uma esposa infiel, um Rei tirano,  
Um magistrado que a justiça vende..."  
(Ato I, cena 3)

A **Castro**, peça que significativamente a protagonista ensaia, não forneceria a exemplaridade citada, mesmo porque, à inspiração de Maquiavel, o texto sugere como ponto central a discussão sobre o direito divino dos reis. Refere-se, portanto, Mariana a outras peças.

Se nos lembrarmos que esse tipo de teatro melodramático aludido por Mariana esteve na ordem do dia no Brasil até 38 e, na verdade, nunca deixou de marcar sua presença até muito mais tarde<sup>30</sup>, podemos compreender que nada mais natural que Magalhães fosse tocado, sem sentir, por certos calores que erravam no ar.

### O Contorno de uma Metáfora

“Parmi tous les phénomènes, le feu est vraiment le seul que puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l’Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse”.

Bachelard

“Mas tu, sagrado fogo d’harmonia  
Quem te acende nas almas dos poetas?”  
Gonçalves de Magalhães

Sabemos que o traçado da figura do poeta como Anjo, tocado pela ardência do fogo celestial e mediador entre Deus e os homens, portanto, como Cristo, sujeito ao mesmo martírio, faz parte do imaginário romântico e do simbolismo poético e bíblico **lato sensu**. Northrop Frye<sup>31</sup> assinala que “as imagens de luz e fogo que rodeiam os anjos na Bíblia, as línguas de chama que descem no dia de Pentecostes e a brasa ardente aplicada à boca de Isaias pelo serafim, associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino”.

Antônio José, poeta e personagem, situa-se nesta tradição. E é em nome dessa grande figura arquetípica, que “assombra” a peça como sua alma verdadeira, que se esvazia qualquer outro caminho esboçado; até mesmo o da discussão política (o que significa nação, os crimes da tirania, a corrupção dos grandes, o papel do povo, etc, etc, etc), que acaba por se fundir no brilho do **enviado** e encontrar nele a solução dos problemas:

“Assim o gênio governasse o mundo;  
Ou então entre os Reis e as classes nobres  
Só deviam nascer os grandes homens”.  
(Ato III, cena 4)

A conversa entre Antônio José e o Conde de Ericeira, no 3º Ato, pretende nos dar o traçado, que se quer filosófico, dessa concepção, inspirada talvez -, e se assim o for, com divergências fundamentais - no platonismo. A organização do mundo (Deus, mediador e homens) reduplica-se dentro do homem, em termos de Razão, sentidos e algo intermediário, que, segundo Platão, é o elemento **ardente** ou **irascível**, peculiar ao filósofo, ou homem justo.

A figura do poeta esboçada por Magalhães tem algo desse elemento ardente platônico, construído no texto pelo nível metafórico, e opondo-se à multidão de poetas-mercadores ou poetas-escravos, que o autor associa ao vilão da peça, jesuíta e poderoso. (O poeta indigno, "que vá poetizar para os conventos" - Ato III, cena 2)

Interessa-nos, contudo, examinar aqui de que modo Magalhães encaminhou, no texto, essa questão, pois que, muito mais que na ação dramática, é nele, texto, que se realiza certa coerência de construção.

Logo no início da peça, observamos Mariana, duplo de Antônio José<sup>32</sup>, junto a um candeieiro, que imediatamente se metaforiza no "turbilhão de fogo" que a devora. Evidentemente fogo espiritual, de que a criada, simplória que é, só compreende a manifestação física e impura<sup>33</sup>, a "terível febre".

Mariana, contudo, esmiúça a imagem, apontando até mesmo seu aspecto contraditório. Mergulhada em seu trabalho, para oferecer ao povo "sublimes lições de Poesia", quase sempre, aliás não compreendidas, ela participa de um ilimitado que transcende a condição humana (mostra-se ao público "debaixo de mil formas" e, ao contrário daqueles que, no teatro do mundo, representam **um** papel, ela representa **dois**); para tanto **escalda** a frente:

"Junto desta candeia, que me **aclara**,  
Sua **negra fumaça** respirando..."  
(grifos nossos)

Portanto, a face luminosa da arte, relacionada somente com o Espírito e sua missão, faz-se acompanhar de um reverso sombrio: o sofrimento, não só moral, mas também material, do artista, que pode chegar até mesmo ao martírio, saberemos depois.

Tal excepcionalidade do artista, que se traduz pela impossível comunicação com as criaturas comuns, que de sua **lição** só apreendem a face aparente e superficial, encontra no texto uma outra imagem que a define.

“Nós somos como a flor, que, enquanto fresca  
Seu cheiro exala, a guardam cuidadosos...”

Aparentemente **outra**, a nova metáfora sublima o lado humano do artista, sua vulnerabilidade necessária para que o sacrifício se consuma.<sup>34</sup>

Antônio José, enquanto personagem, tem um papel fundamental na construção do símbolo, pois que estabelece, com a linguagem, um jogo tenso. Durante toda a peça ele aponta a **realidade do signo** (a palavra que pronuncia é a **coisa real** à semelhança de Adão, no Paraíso), enquanto que **os outros** utilizam mais a linguagem figurada, o que os distancia da verdade (cf. o bilhete cifrado do Conde, e as palavras da própria Mariana que, como **cópia** do Artista, não compreende seu discurso inicial, de referente concreto, atribuindo-o à loucura).

Quanto à metáfora **ardente**, ele a trabalha sem cessar: em primeiro lugar, naturaliza-a, isto é, desmetaforiza-a, fazendo-a habitar a realidade. No Ato V, centro desse recurso, o “turbilhão de fogo” transforma-se na fogueira real, na fogueira da Inquisição; em segundo lugar, passando pela prova concreta do martírio, ele volta a carregá-la de sentido transcendente, isto é, volta a metaforizá-la.

“Eu, vítima vou ser no altar de fogo,  
E entre a fumaça de meu corpo em cinzas,  
Minha alma se erguerá como um aroma  
Puro do sacrifício à Eternidade.”

Portanto, a dicotomia cristã corpo/alma, reduplica-se na fumaça (e cinzas)/ fogo, flor/aroma e, cênicamente, na masmorra/liberdade futura depois da morte, fechando-se o círculo, na medida em que o corpo é também a cela (cofre) do espírito.

Ora, o sacrifício do Artista, como o de Cristo, não pode ser inútil. E não o é. O homem mau e corrupto, representado na peça pelo frei Gil, e que é prova real da inversão de valores no mundo social, porquanto religiosa, salva-se. É tocado pela labareda pura de Deus. Ele vê o que fez, compreende, arrepende-se, é perdoado. Como sua alma, seu discurso é também tocado pela asa do Anjo. E exclama:

“Senhor, Senhor, ouvi **ardentes** preces  
Que hoje minha alma **exala** arrependida”.  
(grifos nossos)

Aí estão o fogo e a flor entrelaçados mais uma vez, sublinhando a inclusão do personagem no mundo de valores positivos. Se do ponto de vista da ação dramática o seu arrependimento é fulminante (tão pobre quanto o “ai!” de Mariana) do ponto de vista da linguagem poética é conseqüente, trabalhada desde o início da peça através de seu jogo luz/sombra. Portanto, seu turvo hábito deveria, em algum ponto, esconder a clareza de seu destino.

Queremos fazer nossa a conclusão de Flávio Wolf Aguiar<sup>35</sup> e Sábato Magaldi, quando afirmam que frei Gil é o verdadeiro personagem trágico da peça, embora Magalhães force o Judeu para o proscênio.

Gerd Bornheim<sup>36</sup> observa que, na tragédia, o conflito é compreendido, desde Aristóteles, como tensão extrema entre dois pólos: o herói, que comete um **erro de juízo**, e o mundo, representante de uma ordem cheia de valores. Ora, o desenvolvimento da ação trágica consiste na progressiva descoberta da verdade, fazendo-se destarte forma poética da sabedoria grega, da filosofia platônica.

Mas em nossa peça, Antônio José habita um universo sem ruptura: ele **sabe** o tempo todo, tudo **compreende** e está no plano terrestre apenas para “cumprir uma missão”. Portanto, a “separação ontológica” não lhe diz respeito. Os **outros**, representados pelo frei Gil, é que estão separados, pois habitam um mundo de aparências. Também o Conde de Ericeira não entende inteiramente o fenômeno poético (verdade do Judeu) e faz concessões ao mundo, como observamos em seu diálogo com Antônio José. O suplício significa o sacrifício do deus em prol do factível humano que, graças a tal recurso, consegue **ver** e vencer a separação.

Este, parece-me, é o enredo básico da peça, que reduz todo o resto a si. A título de exemplo, o desejo de Frei Gil por Mariana e a perseguição de Antônio José, constituem consequência do **erro de juízo** do frade.

O final é felicíssimo, com todas as falhas recuperadas: a maldade humana, a divisão de classes<sup>37</sup>, a crítica à religião e até a tirania, que não consegue atingir o principal, a alma, e acaba contribuindo para a maior glória do ser.

Frei Gil, não há dúvida, é quem sofre a tal “vertigem trágica”. Antônio José, pelos motivos expostos, não poderia senti-la. Ele está fora da sociedade, é anterior a ela, na medida em que se articula diretamente a uma ordem cósmica-natural (divina), dispensando a mediação social. Existe, por assim dizer, de fora para dentro. A sociedade, ao contrário, é que necessita dele.<sup>38</sup>

Frei Gil é tão herói que é ele quem recebe a herança do Judeu (presente de sua mãe quando deixou a Pátria, e aqui também as associa-

ções seriam ricas) para distribuí-las aos outros homens, aos pobres; graças também à morte (providencial, mas não esclarecida) do Conde de Ericeira é que estão salvos, a um só tempo, os manuscritos do Judeu, nosso passado e o teatro no Brasil.

#### 4. CONCLUSÃO

Examinamos a peça de Magalhães do ponto de vista de alguns pressupostos românticos, em geral, e levando-se em conta o contexto brasileiro, em particular. Os equívocos de sua confecção são, em parte, derivados do homem, do jogo de suas possibilidades e competência pessoal.

“A obra teatral de Gonçalves de Magalhães é uma série de equívocos: equívoco de clássico, que se deseja romântico; equívoco de poeta que se julga dramaturgo...”<sup>39</sup>

Em parte, tais equívocos derivam também daquela impropriedade de nosso pensamento que, não por acaso, “foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado”.<sup>40</sup>

Em parte ainda, pela estrutura do campo intelectual, sua feição de cenáculo, em que poder pessoal (oficial) e fantasia de talento muitas vezes, e até hoje, se confundem.

Felizmente o tempo, que muitas vezes escreve direito por linhas tortas, restabeleceu a verdade e a justiça imperou. Com Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde de Araguaia, aconteceu assim. A “trombeta da mediocridade” que “abala todos os ossos”, segundo suas próprias palavras, soou para ele. Da glória, então, desabou para a empoeada e empoeirada erudição. Não é chocante?

#### NOTAS

1. Apud MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, vol. II. S. Paulo, Cultrix, 1977.
2. 1836, quanto à poesia (**Suspiros Poéticos e Saudades**) e 1838, quanto ao teatro (**Antônio José ou O Poeta e a Inquisição**), obras de Gonçalves de Magalhães.

3. ALCÂNTARA MACHADO, **Gonçalves de Magalhães ou o Romântico Arrependido**. S. Paulo, Livraria Acadêmica, 1936 (apud BARROS, Roque Spencer Maciel de. **A Significação Educativa do Romantismo Brasileiro: Gonçalves de Magalhães**. S. Paulo, Grijalbo, 1973).
4. ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 5ª ed., 1953.
5. ANTÔNIO CÂNDIDO. **Formação da Literatura Brasileira**. S. Paulo, Livraria Martins, 2ª ed., 1964.
6. ROMERO, Sylvio. **Obra Filosófica**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
7. HOBBSAWM. **A Era das Revoluções** (Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
8. A noção de “desconcerto” referido ao contexto brasileiro da época é desenvolvido exemplarmente por Roberto Shwarz in **Ao Vencedor as Batatas**. S. Paulo, Duas Cidades, 1977.
9. COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: Momentos Decisivos**. S. Paulo, Grijalbo, 1977.
10. Os exemplos são numerosos, nas áreas mais diversas. Antônio Cândido, op. cit., narra o “caso simbólico” de, em 1843, Joaquim Norberto ler para seus pares uma peça, “vulgarmente neoclássica” e ser interpretada como romântica pelos ouvintes entusiasmados; CAIO PRADO JR., in **Evolução Política do Brasil e Outros Estudos** (S. Paulo, Brasiliense, 1957) relata que o projeto constitucional de 1823, “que não se chegou a converter em lei devido à dissolução prematura da Assembléia”, foi elaborado “numa homenagem às doutrinas então em voga”, segundo modelos ingleses e franceses e os princípios filosóficos do **Contrato Social**, de Rousseau, sendo a situação brasileira absolutamente diversa daqueles contextos; Décio de Almeida Prado (**João Caetano**, S. Paulo, Perspectiva, 1972) comenta a estranheza de as peças mais brasileiras produzidas no período (as de Martins Pena) não serem reconhecidas como tal pelos homens interessados em fundar o teatro nacional, e serem representadas, paradoxalmente, por intermédio e em benefício de atores portugueses. Quanto a Gonçalves de Magalhães, seu pranto pelo escravo, num poema dos **Suspiros Poéticos** e a “Ode a Caxias”, exemplificam, em sua incoerência, a impossibilidade de, na cabeça do intelectual, as imagens ideais se casarem com os seres de carne e osso que pretensamente serviram de inspiração às primeiras. No confronto concreto, “oprimido” transforma-se em “animal”. (Cf. “Memória Histórica e Documentada da Revolução da Província do Maranhão desde 1839 até 1840” in **Novos Estudos Cebrap** nº 23, março de 1989, com introdução de Luiz Felipe de Alencastro, republicação do texto de 1848, da autoria de nosso poeta, quando secretariava Caxias durante a Balaiada)
11. “Breve Notícia sobre Antônio José”, prefácio à “tragédia”.

12. Cf. "Ao Deixar Paris", in **Suspiros**....:

"Então pautando os seus pelos teus passos,  
Mais e mais o Brasil terreno avança  
Na escola das Nações, que no orbe avultam.

.....  
Um povo sempre é filho de outro povo".

13. BRITO BROCA, in **Vida Literária no Brasil - 1900** (Rio de Janeiro, José Olympio, 2ª ed., 1960) ressalta que, do arcadismo até 1914, a Grécia, e Roma, por extensão, triunfou plenamente no Brasil, com uma paradinha pela estação da França.

14. Parece-nos do maior interesse comparar a postura de Magalhães com a de Garrett, em seu prefácio a **Um Auto de Gil Vicente**, também de 1838 e também "criador do teatro nacional"; aí, as razões da inexistência desse teatro são investigadas a partir da infra-estrutura do país e não com as célebres "causas morais" e culpa do "povo".

15. MAGALHÃES, Gonçalves. **Suspiros Poéticos e Saudades**. Rio de Janeiro, Garnier, 3ª ed., 1865.

16. A respeito do "gênio "romântico", cf. HOBBSAWM, op. cit.; também HOLANDA, Sérgio Buarque de, capítulos III e VI de **Raízes do Brasil** (Rio de Janeiro, José Olympio, 8ª ed., 1975).

17. in CASTELLO, José Aderaldo, **Polêmicas sobre "A Confederação dos Tamoios**, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, 1953.

18. PRADO, Décio de A. (**op. cit.**)

19. ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**.

20. PRADO, Décio de A. (**op. cit.**)

21. MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Ministério de Educação e Cultura/DAC Funarte/Serviço Nacional de Teatro, s/d.

22. AGUIAR, Flávio W. de. **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**. S. Paulo, Ática, 1984.

23. ASSIS, Machado de. **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

24. ALENCAR, **op. cit.**

25. Curiosa coincidência: elucubrando sobre a morte de Antônio José, Garrett (**op. cit.**) levanta a hipótese de que ela tenha sido causada por "vingança ignóbil de algum frade fanático".

26. AGUIAR, Flávio W. de (**op. cit.**)
27. PRADO, Décio de Almeida (**op. cit.**)
28. MAGALDI, Sábato (**op. cit.**)
29. SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)**. Lisboa, Editorial Novaera, 1978.
30. Cf. PRADO, Décio de A: (**op. cit.**); HOBBSAWM (**op. cit.**) faz observações interessantes sobre o alcance do Romantismo fora da esfera burguesa que, aliás, em seu conjunto também não era romântica: “É claro que não se deve esquecer que estas novas culturas nacionais estavam limitadas a uma minoria de letrados e às classes superiores e médias. Com a provável exceção da ópera italiana, das reproduções gráficas da arte plástica, e de alguns pequenos poemas e canções, nenhuma das grandes realizações artísticas deste período estava ao alcance dos analfabetos e dos pobres. A maioria dos habitantes da Europa as desconheciam por completo, até que o nacionalismo de massa ou os movimentos políticos as convertessem em símbolos coletivos”. p.279.
31. FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica** (trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos) S. Paulo, Cultrix, 1973.
32. Além da ligação óbvia proposta pelo enredo, várias passagens os associam, desde o primeiro ato: o autor se disfarça de criado, representa, pois, como Mariana e em seu sonho é a atriz que, em vez dele, morre na fogueira, sem contar que as passagens Mariana/Lúcia funcionam como oposição mais fraca, isto é, preparam as cenas de Antônio José/homens em geral.
33. BACHELARD, Gaston. **La Psychanalyse du Feu**. Paris, Gallimard, 1979: “... la fièvre est la marque d’une impureté dans le feu du sang; elle est la marque d’un soufre impur”. p.171.
34. FRYE, **op. cit.**, esclarece que na Alquimia existem vínculos simbólicos entre o fogo, a flor e a jóia, entre outros; lembramo-nos de que o protagonista, antes de morrer, entregou a Frei Gil a caixinha de ouro, herança de sua mãe.
35. AGUIAR, Flávio (**op. cit.**)
36. BORNHEIM, Gerd. “Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico” in **O Sentido e a Máscara**. S. Paulo, Perspectiva, 1969.
37. Se há diferença de classes, clara, entre Lúcia e Mariana e, velada, entre esta e o Conde, todos ficam homogeneizados no final, com a morte.
38. A respeito dessa imagem básica e datada da cultura ocidental, a do indivíduo liberto dos laços sociais, confira-se o estimulante ensaio de VIVEIROS DE CASTRO, E.B. e ARAÚJO, Ricardo B., “Romeu e Julieta e a Origem do Estado” in **Arte e Sociedade**, Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

39. PRADO, Décio de A. "A Evolução da Literatura Dramática" in **A Literatura no Brasil**, direção de A. Coutinho, vol. II, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955.
40. SCHWARZ, Roberto (*op. cit.*)

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio Wolf de. **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**. S. Paulo, Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. "Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios' ", in CASTELLO.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959. (A crítica teatral encontra-se no vol. III).
- BACHELARD, G. **La Psychanalyse du Feu**. Paris, Gallimard, 1979.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. **A Significação Educativa do Romantismo Brasileiro: Gonçalves de Magalhães**. S. Paulo, Grijalbo, 1973.
- BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. S. Paulo, Perspectiva, 1969.
- BRITO BROCA. **A Vida Literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2ª ed., 1960.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)**. S. Paulo, Martins, 2ª ed., 1964.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"**. USP, 1953.
- MAGALHÃES, José Gonçalves. **Suspiros Poéticos e Saudades**. Rio de Janeiro, Garnier, 3ª ed., 1865.
- . **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição**. Rio de Janeiro, Garnier, 1865.
- CASTRO, E. Viveiros et alii. "Romeu e Juleita e a Origem do Estado" in **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: Momentos Decisivos**. S. Paulo, Grijalbo, 1977.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica** (trad. de Péricles da Silva Ramos). S. Paulo, Cultrix, 1973.
- GARRETT, Almeida. **Teatro**. Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904.

- HOBBSAWM. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 8ª edição, 1975.
- MACHADO, Alcântara. **Gonçalves de Magalhães ou O Romântico Arrependido**. S. Paulo, Acadêmica, 1936.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. MEC/DAC Funarte/SNT, s/d.
- MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. vol. II. S. Paulo, Brasiliense, 1957.
- PRADO Jr., Caio. **Evolução Política do Brasil e Outros Estudos**. S. Paulo, Brasiliense, 1957.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. S. Paulo, Perspectiva, 1972.
- . "A Evolução da Literatura Dramática" in **A Literatura no Brasil**, org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Sul-americana, 1955.
- ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- . **Obra Filosófica**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. S. Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (século XVIII e XIX)**. Lisboa, Novaera, 1978.