

LEITURAS SETECENTISTAS DA *POÉTICA*:
O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos

Paulo M. Kühl
Instituto de Artes/UNICAMP

Resumo: Em meio aos grandes debates do século XVIII a respeito da ópera, foi publicado em 1783 o *Estratto dell'Arte Poetica di Aristotile*, de Pietro Metastasio, com suas traduções de trechos da *Poética* e comentários que procuram conferir ao espetáculo operístico o mesmo status da tragédia antiga. O presente artigo mostra de que maneira Metastasio traduziu e aproveitou as passagens do texto aristotélico que tratam do uso da música na tragédia, e também alguns outros trechos da *Poética*, com o intuito de demonstrar as virtudes da ópera. Além disso, mostra a permanência do texto de Metastasio em obras de outros autores até a metade do século XIX.

Palavras-chave: Poética – Aristóteles - Metastasio – Classicismo

Abstract: In the great debate on opera during the 18th-century, Pietro Metastasio's *Estratto dell'Arte Poetica di Aristotile* was published with translations and commentaries on Aristotle's *Poetics* that seek to give opera the same status as Ancient tragedy. The present article shows how Metastasio translated and used some passages concerning the presence of music in tragedies, and some other parts of the *Poetics*, in order to prove the qualities of opera. It also indicates that Metastasio's translations and commentaries were still being quoted as late as the 1850's.

Keywords: Poetics – Aristotle - Metastasio – Classicism

Nas elaborações teóricas sobre o início da ópera, na virada do século XVI para o XVII, a referência a autores gregos é constante. Alguns textos antigos serviram como fundamento à crítica que via na música polifônica a decadência de um estado original excelente, conduzindo, em certa medida, à criação de um “novo” estilo musical que desembocaria na ópera. Os temas prediletos das diversas leituras giravam em torno dos poderes maravilhosos da música¹, do tipo de música que existia nas tragédias gregas, da

¹ O tom panfletário aparece em determinados momentos, por exemplo, quando Vinco Galilei enumera os “poderes” da música antiga: “conservava o pudor; amansava os ferozes; encorajava os pusilânimes; aquietava os espíritos perturbados; melhorava a inteligência; enchia a alma com o furor divino; acalmava as discórdias nascidas entre os povos; gerava nos homens o hábito de bons costumes; restituía a audição aos surdos;

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

íntima relação entre palavra e som, da imitação e da catarse, da verossimilhança, entre tantos outros. As fontes principais certamente eram Platão e Aristóteles e, no caso deste último, especialmente a *Poética* que havia ressurgido no mundo italiano através de diversas publicações.²

Na elaboração dos espetáculos inteiramente musicados, a insistência maior deu-se sobre a capacidade de o novo estilo comover (*muovere gli affetti*) as platéias, o que pode ser lido nos diversos prefácios, cartas e registros (de caráter oficial) que comentam as apresentações. Numa segunda etapa, a partir do desdobramento da ópera pública veneziana (1637), a reflexão teórica sobre os espetáculos começa a reforçar sobretudo o problema da verossimilhança: como justificar um espetáculo inteiramente cantado? As respostas positivas continuarão a apelar para leituras específicas de determinados textos da Antigüidade, que afirmavam ser a tragédia toda cantada; surge também uma nova questão: poderia a ópera ser considerada como o renascimento da tragédia? Para o mundo italiano, sem um teatro recitado muito bem estabelecido (ao contrário da França), tal questão se torna crucial. Para os autores que trataram do assunto, ao examinar os espetáculos que se espalharam pela Itália ao longo do século XVII, outros problemas também surgem: a presença concomitante de personagens cômicos e sérios, comprometendo a pureza do gênero dramático, e a ausência da unidade de ação, uma vez que a ópera passa a se estruturar através de uma costura de diversas cenas tipificadas: o lamento, a cena cômica, o dueto de amor, as cenas de sono, de tempestade, a cena erótica, a cena de toalete, etc.³

Aqui surge um importante aspecto incorporado à crítica sobre ópera na Itália: a leitura de autores franceses, especialmente a *Arte Poética* de Boileau (1674) e também a

reavivava os espíritos ausentes; repelia a peste; tornava as almas oprimidas contentes e jocundas; tornava os luxuriosos castos; acalmava os espíritos malignos; curava as picadas de serpentes; mitigava os enfuriados e os ébrios; afastava a náusea e o cansaço das curas graves; [...] podemos dizer (deixando de lado muitos outros [exemplos] semelhantes) que ela liberava os homens da morte, além de outras admiráveis operações das quais estão cheios os livros de autoridade” (GALILEI, 1967, p. 86). Para uma discussão sobre como o discurso sobre os poderes da música, descritos por Boécio, foi incorporado pela posteridade, cf. GARDA (1989).

² Para detalhes, cf. PALISCA (1985, p. 397), que menciona o comentário de Averroes, em uma tradução latina de 1481; a tradução de Giorgio Valla de 1498; o texto grego, publicado em 1508; um texto com a tradução latina de A. Pazzi em paralelo, de 1536; a tradução italiana de Bernardo Segni de 1549; uma versão em latim comentada por Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi de 1550; a de Pietro Vettori de 1560; a de Bernardino Baldino de 1576 e a mais conhecida, de Riccoboni, de 1579. Para outras informações sobre edições da *Poética*, cf. HALLIWELL (1998, p. 286-323) e as indicações bibliográficas ali contidas.

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

Sátira X. Outras polêmicas e textos franceses chegaram à Itália, como o *Sur les opéra* de Saint-Evremond (1684) e a querela em torno da *Alceste*, de Lully e Quinault (1673-75)⁴, levando autores italianos a buscar explicações teóricas complementares para os espetáculos com música. A referência ao mundo francês, tanto no que diz respeito às tragédias quanto à teoria poética, torna-se obrigatória (Cf. WEISS, 1982b e FABIANO, 2002); o processo encontra um de seus pontos altos numa série de considerações sobre a ópera, envolvendo autores ligados à Arcádia Romana (Gravina, Muratori, Zeno) e levando àquilo que a literatura convencionou chamar de “reforma” – a primeira de uma série – da ópera (Cf. FREEMAN, 1981). A ópera não era a principal preocupação dos árcades, mas ao tratar da poesia, da história da poesia e da literatura italiana, o espetáculo musical torna-se um obstáculo incontornável. Mais especialmente, Muratori, no livro III de seu *Della perfetta poesia italiana* (capítulos 4 e 5), faz críticas ao drama musical, à música, aos libretistas, aos cantores, ao público, aos mestres de música, e assim por diante. Para Muratori, não haveria como se corrigir o *dramma per musica*, pois, mesmo se o drama fosse bom, com a música, especialmente aquela de sua época, não seria possível atingir o fim procurado. Nem mesmo deleite causaria, apenas tédio, já que, segundo o autor, não haveria variedade. Ele ridiculariza os versos usados, a impossibilidade de se compreender o que se canta, a falta de verossimilhança, uma vez que quando tudo é cantado, tudo é possível (MURATORI, 1706). Além de Muratori, diversos autores submeteram a ópera a um exame minucioso, utilizando os preceitos das poéticas clássicas, e, como é de se esperar, encontraram apenas defeitos essenciais que jamais poderiam ser solucionados.

É no domínio teórico da Arcádia que Metastasio (1698-1782) se forma, especialmente junto a seu mestre, Gravina. Poeta de talento e dotado de grande “facilidade”, Metastasio dedica-se a escrever libretos de ópera, sendo seu primeiro sucesso a *Didone Abbandonata* de 1724. A partir daí, sua carreira progride, escrevendo dramas musicais e diversas outras obras (cantatas, ações, festas, etc.), tornando-se a partir de 1729 poeta cesáreo, posto antes ocupado por Apostolo Zeno. Os libretos de Metastasio foram musicados por todo o século XVIII (e até

³ Para detalhes, cf. FABBRI, 1990.

⁴ Os textos podem ser lidos respectivamente em SAINT-EVREMOND (1684) e BROOKS, W.; NORMAN, B.; ZARUCCHI, J. M. (1994).

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

mesmo no XIX), pelos mais variados compositores de toda a Europa. O autor torna-se o modelo para o gênero sério da ópera e passa a ser considerado entre os maiores poetas do século.

Dentro de uma série de polêmicas em torno da ópera e mais especificamente com relação à estrutura dos dramas musicais⁵ é publicado, na edição parisiense das obras completas de Metastasio (1780-83), o *Estratto dell'arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*.⁶ Como o título indica, não se trata de uma tradução de toda a *Poética*, mas sim, de um resumo que contém traduções de determinadas passagens, com os mais variados comentários. Sabemos, por uma carta de 16 de setembro de 1747 a Francesco Algarotti, que Metastasio já havia terminado sua versão em hendecassílabos da *Poética* de Horácio⁷ e que vinha trabalhando no texto aristotélico. Na mesma carta, Metastasio indicava as dificuldades do texto, oriundas do próprio autor, dos copistas e, sobretudo “da aguda vaidade dos comentadores, a qual introduziu contradições” no original (METASTASIO, 1951, III, p. 324). Aqui já se vê a preocupação do libretista com a variedade dos comentários ao texto aristotélico e o uso que deles vinha sendo feito. Do mesmo modo, numa carta a Calzabigi, de 15 de outubro de 1754, Metastasio lembrava que “nem em Horácio nem em Aristóteles se acha uma palavra sequer sobre a unidade de lugar” (METASTASIO, 1951, III, p. 957), tocando em um ponto fundamental para seus libretos⁸, tão vilipendiados por parte da crítica justamente neste aspecto, o que também será lembrado numa carta a S. Mattei de 1º de abril de 1766 (METASTASIO, 1951, IV, p. 451). Percebe-se assim que o autor, além de libretista, criador, portanto, transitava por questões teóricas que se concretizarão na tradução e nos comentários das duas poéticas; a proposta explícita é

⁵ E. Selmi lembra que o texto é um capítulo de outra importante polêmica: a querela dos antigos e modernos (SELMI, 1998, p. I). Para uma visão de conjunto sobre o debate teórico sobre a ópera, cf. DI BENEDETTO (1988).

⁶ Em 1773, o *Estratto* é terminado e a *Arte Poética* de Horácio recebe os últimos retoques. Os dois textos só serão publicados dez anos mais tarde, no volume XII da edição Herissant. Ou seja, o *Estratto* foi publicado em 83, um ano depois da morte do poeta, mas o tipógrafo da edição de Parma retrodatou o volume para 1782. Cf. SELMI (1998, p. 14-15).

⁷ A tradução do texto horaciano e as respectivas notas podem ser lidas em METASTASIO (1951, II, p. 1229-1279). Para uma análise da tradução, cf. DELLA CORTE (1985) e BORSETTO (2005). Nas notas à *Arte Poética*, Metastasio faz uma série de comentários que também se relacionam com as questões tratadas na tradução do texto aristotélico.

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

a de indicar as passagens difíceis e refletir sobre algumas das questões mais palpitantes. Contudo, nota-se na maneira como esta tarefa é realizada o claro propósito de justificar o *dramma per musica*, inserindo-o em uma interpretação particular da *Poética*.⁹

No *Estratto*, o capítulo primeiro é indicativo de tal propósito: o autor explica como se inicia o texto aristotélico, fala dos três modos de imitação e, dentre todos os possíveis temas, detém-se mais longamente sobre a definição de metro, ritmo, harmonia, melodia e modo.¹⁰ Mais especialmente, ao tratar da melodia, cita um trecho da *Política* e encontra uma semelhança entre a música “simples” e “nua” e a “acompanhada de melodia” com, respectivamente, o recitativo e a ária da música de seu tempo (METASTASIO, 1998, p. 12). Assim, a comparação da tragédia antiga com a ópera moderna está posta desde o início, antes mesmo que outros trágicos da história recente fossem citados. O autor ainda insiste no fato de a imitação do poeta ser “o mensurado e harmonioso falar, com o qual os primeiros homens inventores da poesia, inclinados ao canto e à imitação pela natureza, imitaram, cantando, o simples falar natural. E esta língua canora tornou-se material necessário e distinto com o qual o poeta imitador faz suas outras imitações, como o escultor, com o mármore, e o pintor, com as cores. E que sem o falar canoro não teria a poesia nenhum próprio distintivo, porque a invenção e a expressão de caracteres, dos afetos e dos costumes não são qualidades suas privadas, mas comuns à pintura, à escultura e a outras artes imitativas” (METASTASIO, 1998, p. 15). Toda esta digressão a respeito da linguagem “mensurada e canora” própria da poesia pode parecer supérflua, mas, na verdade, insere-se num debate importante para o século XVIII e também essencial para justificar a ópera.

⁸ Nesta carta, assim como em outras passagens, Metastasio critica os franceses pelo “rigorismo que não tem fundamento em nenhum cânone poético dos mestres antigos” (METASTASIO, 1951, III, p. 956-957).

⁹ Metastasio esperava alguma polêmica com relação a determinadas passagens e comentários. Piero Weiss, lembra, contudo, que o *Estratto* não causou nenhuma repercussão: “The work caused not a ripple; and though it has been dutifully reproduced at the end of all subsequent editions of his collected works, it has elicited barely a comment since. Such neglect, however, is hardly justified. Examined in the proper light, Metastasio’s “Abstract” is a revealing enough document, of importance to historians of opera and operatic criticism as well as to investigators into the mind of a man who more than any other gave form and substance to the poetic ideals of his age” (WEISS, 1982a, p. 385).

¹⁰ Para uma comparação entre o uso dos termos que aparecem na *Poética*, tais como fábula, caráter, discurso, música, em Aristóteles, Horácio, Corneille e Metastasio, cf. STROHM (1993).

São poucos os autores mais recentes explicitamente citados por Metastasio em seu *Estratto*; em geral, as referências surgem em questões filológicas ou sobre a tradução de algumas passagens: os que aparecem mais constantemente são André Dacier e sua edição da *Poética* de Aristóteles (1692) e G. C. Scaligero e seus *Poetices libri septem* (1607).¹¹ Tal fato é importante, porque Metastasio parece estar à margem do debate sobre a eventual união primordial entre poesia e música, pelo menos da maneira como aparece em Rousseau e na literatura posterior, apesar de, a seu modo, ser um defensor de tal conexão. O assunto é novamente tratado por Metastasio ao comentar o livro IV da *Poética*, justamente aquele em que Aristóteles fala da origem e do desenvolvimento da poesia. Ao examinar a questão da imitação como origem da poesia, Metastasio afirma todo o tempo que existe uma inclinação “natural dos homens à imitação e ao canto” (METASTASIO, 1998, p. 24). Quase todo o comentário é dedicado à questão da música e do canto, o que não é exatamente o foco principal da passagem aristotélica. Aliás, as longas considerações de Metastasio para todo o trecho convergem para a afirmação de que as tragédias gregas eram inteiramente cantadas.

E aqui surge a argumentação mais forte do autor para justificar a própria existência do *dramma per musica*: ele indica o princípio de que “o deleite nasce do admirar a artificiosa representação do verdadeiro executada no falso” (METASTASIO, 1998, p. 42), para lembrar, justamente, que a presença da música é uma hipérbole, a qual, “ultrapassando o verdadeiro, faz conceber a grandeza de uma idéia, que não pode ser explicada pelas simples expressões comuns” (METASTASIO, 1998, p. 33). O cantar, portanto, não seria o rompimento do princípio da verossimilhança, mas algo que encontraria sua fundamentação em diversos preceitos retórico-poéticos. Em outra passagem, o autor é mais específico, defendendo a ópera: “Da ignorância da natureza da imitação, nasce a desprezadora sentença de alguns que tratam como inverossímil e tolo o drama musical, porque nele os atores sempre cantam; como se, desde sua primeira origem, não tivesse sido sempre o próprio, indispensável material de toda imitação poética o discurso harmônico, mensurado e canoro” (METASTASIO, 1998, p. 42).

¹¹ Corneille e Padre Martini também aparecem em alguns momentos. Sobre os autores antigos e modernos presentes no *Estratto*, cf. SELMI (1998, p. LXIX-LXXIII). Com relação a Scaligero, cf. DEITZ (1995) e sua importante discussão sobre a relação entre o texto aristotélico e os *Poetices libri septem*.

Outros assuntos, todos eles imbricados, são igualmente debatidos por Metastasio: a natureza da imitação, o cômico e a comédia, a definição da tragédia, e especialmente as unidades de ação tempo e lugar, as quais, segundo o autor, refletem uma interpretação errônea, ligada a critérios ilusionísticos. O autor chega a afirmar que a unidade de ação não implica a redução de tramas paralelas – tão comuns nas óperas – e que a unidade de tempo é impraticável, dando diversos exemplos (METASTASIO, 1998, cap. V). A grande conclusão é de que bom senso é necessário, e o autor posiciona-se contra os teóricos eruditos, ou seja, aqueles que, ao contrário do próprio Metastasio, não têm experiência na criação dramática. Quanto à *catarse*, Metastasio sugere que são variados os afetos (admiração, glória, aversão, amizade, amor, ciúme, inveja, emulação, ambição, etc.), não apenas o terror e a compaixão e reconhece sua importância na busca da “tranqüilidade privada e pública”, mas prefere os exemplos menos violentos e contesta a necessidade e o significado da purgação (METASTASIO, 1998, p. 76-80). Novamente o autor critica aqueles que tornam o texto mais obscuro, numa passagem que, por si, já é suficientemente complexa. É importante lembrar um debate “cristianizado” a respeito da *catarse* e do final feliz (uma das grandes convenções de boa parte da ópera séria no século XVIII). Segundo esta tradição, que vem pelo menos desde Lorenzo Giacomini (*Della Purgatione della Tragedia* – 1586), passando, por Guarini e chegando a Planelli (1772), o final funesto não estaria necessariamente ligado à função purgativa da arte, porque o espectador moderno viveria dentro da religião cristã, *sub gratia*, não precisando mais de uma expiação em cena. Para essa corrente de autores, bastaria mostrar o perigo iminente, o que já provocaria a compaixão e o terror. Vale ainda lembrar que Metastasio usa o texto aristotélico para dele se distanciar em alguns momentos. No caso do papel do coro, que não foi utilizado em todas as possibilidades pelo libretista em suas obras, Metastasio aponta muito mais para a liberdade de criação do que para a filiação ao preceito aristotélico.

A publicação do *Estratto* é tardia, tanto na vida do libretista como na tradição de comentários e traduções italianas da *Poética* de Aristóteles¹² e podemos perguntar-nos

¹² Mencionando a data de publicação do *Estratto* e as possíveis datas de concepção da idéia e de sua realização, Piero Weiss afirma: “Now 1782, or 1772, or even 1747 are exceedingly late dates for a commentary on Aristotle's Poetics in Italy. Indeed both the Horace and the Aristotle projects stand out

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

sobre os motivos que levaram o libretista a apresentar suas observações. Outros autores já haviam “defendido”, com alguma brilhantura, o modelo da ópera séria: o conde Algarotti, em seu *Saggio sopra l'opera in musica* (duas edições, 1755 e 1763, traduzido em várias línguas), o próprio Calzabigi, envolvido em outra reforma da ópera, num primeiro momento, com sua *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* (1755, como prefácio à edição parisiense das obras de Metastasio), e Stefano Arteaga, em seu gigantesco *Le Rivoluzioni del Teatro italiano* (1783, 2ª edição de 1785). O texto de Metastasio pode parecer apenas uma leitura tendenciosa da *Poética* aristotélica, com o mero propósito de justificar a ópera dentro das preceptivas clássicas. Certamente tal intenção está presente no *Estratto*: sim, trata-se de uma defesa da ópera pelo seu maior representante no século, enquanto homem do teatro e também da teoria, através de uma leitura do texto aristotélico que se distancia sobretudo da tradição francesa. Ao mesmo tempo, reconhecidas as passagens difíceis do texto, Metastasio, enquanto erudito, propõe, no mínimo, uma leitura atenta. Parte da crítica reconhece no texto metastasiano um dos últimos gritos “clássicos” diante de um romantismo que estava prestes a assaltar a Europa. Como lembra Piero Weiss, o *Estratto* não era nem um libelo, nem um preceituário para gerações futuras, mas a tentativa empreendida pelo mais célebre poeta do século de justificar seu trabalho (WEISS, 1986, p. 5-6). Mas é importante notar que para alguns autores contemporâneos de Metastasio e posteriores a ele ainda faltava uma poética consistente para a música e a ópera, e as propostas do libretista não seriam tão anacrônicas quanto podem parecer. Saverio Bettinelli, cujo *Risorgimento d'Italia: negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille* foi publicado pela primeira vez em 1775, com uma segunda edição em 1786, no capítulo dedicado à música afirmava que esta ainda não havia atingido um nível de perfeição semelhante às outras artes, justamente pela falta de um conjunto de preceitos universalmente aceito.¹³ Com conclusões diferentes, mas ainda com o propósito de estabelecer critérios específicos para o *dramma per musica*, podemos lembrar os textos

conspicuously for their anachronism.” (WEISS, 1982a, p. 386). Em outro texto, o mesmo autor chama o tratado de “stranissimo, anacronistico” (WEISS, 1986, p. 2).

¹³ “Se son venuto sino a' dì nostri con la Storia del risorgimento in questa parte [sobre a música], ciò fu perché nol trovai sin' ora per niun modo ed età nell'Italia. Allora il troveran forse quando avremo

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

de Planelli (1772), Milizia (1794), Napoli-Signorelli (1812) e tantos outros já no século XIX que, de algum modo, procuraram construir uma poética para a ópera.

Se uma história sistemática da recepção da *Poética* aristotélica, com seus diversos desdobramentos, é tarefa quase impossível¹⁴, a fortuna do *Estratto* metastasiano ainda está por ser escrita. Talvez porque limitado a um mundo aristocrático que se desfez, o conjunto das obras de Metastasio foi paulatinamente perdendo sua importância. Ou ainda, por causa dos diversos preconceitos com relação à ópera e aos libretistas, vistos como poetas menores, que se espalhou durante o século XIX, o legado metastasiano foi, aparentemente, suplantado pela onda romântica. O *Estratto* pode não ter provocado polêmicas, contudo é curioso notar como a obra continua sendo citada em diversos momentos, no final do século XVIII e no século XIX. A literatura mais recente deu especial atenção à transformação de seus libretos, adaptados ao novo gosto, nas primeiras décadas do século XIX¹⁵, mas é possível verificar outro tipo de permanência: em alguns autores, o *Estratto* é citado como autoridade para resolver passagens difíceis da *Poética*. A tradução comentada do texto de Aristóteles, realizada por Twining e publicada em 1789, elogia Metastasio e indica a leitura do *Estratto* para a espinhosa questão das unidades.¹⁶ Ou José Goya y Muniain, em sua tradução espanhola publicada em 1798, que invoca Metastasio e seu “judiciosíssimo e crítico *Extrato*” (p. 99), ao tratar das definições de rima, metro, harmonia, melodia e número, e para alguns outros momentos. A referência a Metastasio é interessante não

l'equivalente d'une Poetica d'Aristotele e d'Orazio d'una Rettorica di Marco Tullio e di Quintiliano a fissarlo in musica con generale consentimento”. BETTINELLI (1976, p. 526).

¹⁴ Além da bibliografia “tradicional” sobre a *Poética*, Andersen e Haarberg lembram “the thousands of critical papers employing *mimesis*, *anagnorisis* and *katharsis* as household words, students' essays examining plot structures according to the criteria of probability and necessity, everyday conversations about the effect of tragedy and comedy, and so on. The history of the reception of the *Poetics* in the West is as overwhelming as it is complex, which may perhaps explain why no one has yet ventured to give a full account of it” (ANDERSEN; HAARBERG, 2001, p. 1). Numa abordagem um pouco distinta, Cave procura classificar as maneiras como a posteridade examinou a *Poética* (CAVE, 2001).

¹⁵ Cf. CHEGAI (1998) e RUSSO (2003).

¹⁶ “For this, and other instances of the same kind, I must content myself with referring the reader to the sensible and well written *Estratto della Poetica d'Aristotile* [sic], published among the posthumous works of Metastasio, and which did not fall into my hands till all my notes were written. It contains many ingenious and sagacious observations. The subject of the dramatic unities, in particular, is discussed at large, and, I think, in a very masterly and satisfactory way. And, with respect to the strict unities of *time* and *place*, he seems perfectly to have succeeded in shewing, that no such rules were imposed on the Greek Poets by the critics or by themselves; – nor *are* imposed on *any* Poet, either by the *nature*, or the *end*, of the dramatic imitation itself” (TWINING, 1812, I, p. 343-344).

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

apenas porque revela a autoridade do poeta italiano, mas também por indicar sua ampla difusão nos mais diversos países e tradições.

Nas referências dos autores que escreveram sobre literatura, e também sobre ópera, no Brasil e em Portugal, no final do século XVIII até a metade do século XIX, uma clara e constante filiação às poéticas de Aristóteles e Horácio pode ser verificada. Conhece-se apenas uma tradução portuguesa setecentista do texto aristotélico (ARISTÓTELES, 1779)¹⁷, enquanto há pelo menos vinte e cinco edições da *Arte Poética* horaciana, pelos mais diversos autores-comentadores. A permanência do *Estratto* está, sobretudo, nos comentadores que utilizaram o texto metastasiano como referência para a discussão de determinados problemas da poética.

Joaquim José da Costa e Sá, ao mencionar os comentadores italianos da *Arte Poética* horaciana, lembra o mérito da tradução em versos soltos de Metastasio, “pois que é feita por um poeta de tão abalizada e recôndita sabedoria” (HORÁCIO, 1794, p. 20).¹⁸ O autor ainda menciona a intenção de fazer um compêndio com outras traduções e preceitos sobre poética, lembrando que pretende “ajuntar-lhes no fim o *Extrato* que Metastasio fez da *Arte Poética* de Aristóteles, enriquecida com reflexões sobre a mesma Poética, pois que acomodando-se no dito *Extrato* o insigne Metastasio aos costumes de hoje, desempenha de um modo singular o objeto que o autor se propôs de dar uma idéia mais clara e mais distinta, e não como se pensa comumente, sobre a natureza da *poesia*, da *imitação* e do *verossímil*” (HORÁCIO, 1794, p. 21). Alexandre Herculano, num texto de 1835, cujo principal problema é a distinção entre clássico e romântico, ao tratar do uso de regras para a criação poética, lembra, ao falar das unidades, que “Metastasio refutou excelentemente a regra da restrita unidade de lugar e de tempo nos poemas dramáticos” (HERCULANO, 1907, p. 28-29). O autor italiano também é invocado e extensamente citado na discussão sobre o verossímil e o maravilhoso (HERCULANO, 1907, p. 41-43). A conclusão de Herculano é a defesa de um certo tipo de romantismo para a literatura portuguesa, mas distante do exemplo de Byron. A tensão entre o conjunto de conceitos e de regras herdados

¹⁷ Tradução atribuída a Ricardo Raymundo Nogueira e a introdução, a Antonio Ribeiro dos Santos.

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

dos antigos e as propostas de mudanças está no foco das preocupações de Herculano, e a referência a Metastasio não acontece com o intuito de defender ou atacar os “clássicos”, mas sim, como uma alternativa para examinar um determinado conjunto de regras, escapando da leitura francesa de Boileau e propondo um caminho próprio para os novos autores portugueses.

Talvez o projeto soe como mais um apêndice à já envelhecida querela dos antigos e dos modernos, mas, no mundo luso-brasileiro, a referência às traduções feitas por Metastasio das duas poéticas, além dos respectivos comentários, constitui uma tradição que ainda pode ser verificada, por exemplo, na *Paráfrase à Epístola aos Pisões*, de autoria de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, publicada após a morte do autor em 1853. Importante figura em algumas apresentações teatrais com música no Rio de Janeiro, quando da inauguração do teatro S. João, Câmara Coutinho realizou mais uma tradução da *Arte Poética*, com extensas notas e comentários sobre os mais diversos aspectos do fazer poético. O autor apresenta uma “paráfrase”, como o título indica, fazendo referências a uma extensa lista de seus ilustres antecessores nesta grande empreitada. A data soa tardia para uma nova edição de Horácio, mas, de qualquer maneira, nela podemos encontrar diversas referências às traduções metastasianas. Além das inúmeras citações das notas de Metastasio ao texto horaciano, Câmara Coutinho muitas vezes transcreve trechos inteiros do *Estratto*, reconhecendo assim as qualidades do autor italiano e, em certa medida, sua atualidade.

Em momento algum, os autores que citam Metastasio mencionam uma eventual tendenciosidade do autor na interpretação do texto aristotélico. Certamente o libretista italiano, além de respeitado como poeta, era visto como um erudito e como um dos grandes intérpretes das poéticas antigas. A permanência, tanto das poéticas quanto dos comentários metastasianos, até a metade do século XIX, aponta para outro fato importante, pelo menos na república das letras no mundo luso-brasileiro: os limites entre clássico e romântico parecem ainda mais fluidos do que tradicionalmente se espera. Se Piero Weiss insiste que a década de 1780 já era tardia para mais uma leitura das poéticas, devemos lembrar que,

¹⁸ Antes de Costa e Sá, Pedro José da Fonseca já havia publicado em 1790 a sua versão em prosa da *Arte Poética*, mencionando no prólogo que a tradução já estava pronta há muitos anos, mas foi atualizada, lembrando que consultou as traduções de Iriarte e de Metastasio (HORACIO, 1790).

Kühl, Paulo M.
Leituras setecentistas da *Poética*

apesar de parecer envelhecido, o debate sobre o uso dos preceitos antigos, por oposição às propostas românticas, é algo que ainda preocupa diversos autores século XIX adentro.

[Recebido em agosto de 2008; aceito em setembro de 2008.]