

## TRADUÇÃO

Sobre os prosélitos

Über die Bekehrten

G. W. F. Hegel

Tradutor

Gustavo Torrecilha

Universidade de São Paulo – USP<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Nesta resenha da peça de teatro *Os prosélitos*, Hegel empreende anonimamente, em cinco partes, publicadas entre 18 e 28 de janeiro de 1826, uma defesa da obra de Ernst Raupach, que havia sido criticada anteriormente pelo mesmo folhetim em que surge sua “anticrítica”. A primeira crítica, publicada também anonimamente no *Expresso berlinense de literatura, teatro e convivência* (*Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit*) depois da primeira apresentação da peça em 3 de janeiro de 1826, havia sido escrita pelo editor Moritz Gottlieb Saphir e apesar de não ter sido “devastadora”, pelo menos “pouco desejara apreciar a peça”; para Hegel, no entanto, a peça seria um exemplo “digno de respeito” da qualidade e da potência da comédia moderna (HEBING, 2015, p. 268). O valor dado por ele à peça de Raupach é visto, por exemplo, nas comparações de diversos aspectos da ação com as obras de Aristóфанes, que na *Estética* é elogiado como o mestre da “verdadeira comicidade” (HEGEL, 2014, p. 259) e Shakespeare, considerado “exemplo brilhante desta esfera” (HEGEL, 2014, p. 275).

O enredo da peça encenada no *Konzerthaus* de Berlim, então chamado *Königliches Schauspielhaus*, pode ser resumido nos seguintes termos:

---

<sup>1</sup> E-mail: [gustavo.torrecilha@usp.br](mailto:gustavo.torrecilha@usp.br), Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7785-4395>

Tradutor

Gustavo Torrecilha

Toledo, v. 5, n.º 1 (2022) p. 280-288

A ação dos *Proséritos* é indiscutivelmente diferente de inovadora ou particular: os noivos Clotilde e Torquato se separam por causa de um mal-entendido sobre infidelidade que nunca acontece, e são, no entanto, depois de diversas turbulências e confusões decorrentes de uma intriga mal executada e que finalmente fracassa, novamente reunidos e se casam (HEBING, 2015, p. 269-270).

Este é o lado sério da peça, que corre em paralelo aos acontecimentos cômicos, sendo a construção de dois lados concorrentes de grande importância para a resenha de Hegel. Antes que ocorra o casamento e, conseqüentemente, o desfecho da ação, sucedem-se as diversas turbulências e confusões, pois

o tio rico de Torquato produz uma intriga, tão característica na estética de Hegel da comédia moderna, ao casar ele mesmo com Clotilde para protegê-la de possíveis concorrentes de seu sobrinho e ao simular sua própria morte, para que Torquato e Clotilde se apaixonem novamente quando da liquidação da sucessão (HEBING, 2015, p. 270).

281

Hebing (2015, p. 267) reconhece como essa peça fora até então pouco discutida pela pesquisa sobre Hegel, sendo suas considerações parte de um projeto mais amplo de análise da compreensão hegeliana da comédia, publicada com o título *A estética do cômico de Hegel (Hegels Ästhetik des Komischen)*. Apesar da pouca atenção dispensada a esse texto hegeliano, Hebing (2015, p. 268) argumentará como “a resenha *Sobre os proséritos* oferece uma excelente impressão desse entusiasmo pelo *Unterhaltungstheater* aliado a uma acepção artístico-filosoficamente marcante da essência espiritual das obras”. Seu comentário demonstrará isso a partir do desenvolvimento de três importantes determinações do conceito hegeliano da comédia moderna que se encontram presentes na anticrítica.

A primeira delas diz respeito às críticas de Saphir com relação ao roteiro, nas quais ele considera que a encenação dos atores seria melhor do que o modelo textual. Já Hegel valoriza o trabalho do poeta e seu texto, que, por sua vez, colocou aos autores “no nível de desenvolver suas capacidades e fazê-las valer” (HEGEL, 1986, p. 73). Enquanto Saphir argumenta em prol de um verdadeiro material (*Stoff*) da arte, mesmo no âmbito da comédia, considerando a ação da peça deficiente e seus motivos banais, com os caracteres e situações apenas conforme o quadro meramente exterior, Hegel entende como o verdadeiro material da comédia justamente os caracteres humanos e suas situações, e, desde que a ação sirva de maneira bem sucedida para o desenvolvimento desses caracteres em seus fins e para a produção de situações e confusões “que funcionam comicamente”, atinge-se aquilo “que exige uma comédia contemporânea bem sucedida” (HEBING, 2015, p. 270).

Em sentido semelhante, a segunda determinação da comédia moderna surge quando das críticas feitas por Saphir ao jogo de Raupach com o não essencial

(*Außerwesentlich*) e o casual (*Zufällig*). Hebing aponta como Hegel responde a essa crítica com a explicação de que é a natureza da comédia “brincar com o que é casual, com o que é não essencial. É nesse terreno, de qualquer forma, que as *serenas* confusões da vida se produzem” (HEGEL, 1986, p. 74). A casualidade está presente na compreensão hegeliana da comédia desde a antiguidade, em cujas obras “as figuras cômicas elegem para si conteúdos fúteis e conseqüentemente se envolvem em confusões entrelaçadas pelo casual”, devendo “superar (*aufheben*) o casual por meio do próprio agir” (HEBING, 2015, p. 270).

A terceira importante determinação decorre das duas primeiras, na medida em que é a partir dela que Hegel caracteriza a comédia moderna como união de elementos sérios e cômicos, rebatendo também as críticas de Saphir no que diz respeito ao verdadeiro material da comédia e à casualidade. Na peça, há a “história do casal impedido, que não carrega facetas cômicas”, e, paralelamente, a “intriga risível do tio e serviçais, que apenas no fim, por meio de outra coisa que não o planejado e executado, encontra a unificação bem-sucedida com a primeira linha de ação séria”; a importância dessas duas histórias paralelas justifica a avaliação positiva da peça, pois “a verdadeira comédia do presente é para Hegel, portanto, uma ação ética” (HEBING, 2015, p. 271). Essa conciliação de elementos sérios com cômicos é para Hegel um importante aspecto, na medida em que ela “resguarda a comédia de se tornar mera farsa”, pois o “conceito completo (*Vollbegriff*) da comédia” não é ser “apenas uma algazarra de piadas (*Scherzetreiben*) vazia”, mas “expressar na maneira absoluto-espiritual do estético um conteúdo objetivo-espiritual” (HEBING, 2015, p. 275). Mais do que apenas fazer rir, a comédia, enquanto arte, deve também expressar a verdade do espírito.

A necessidade que Hegel enxerga de defender a peça e escrever uma anticrítica não ocorre à toa, mas em decorrência do fato de que diversos aspectos de sua compreensão mais universal da arte e da comédia nos *Cursos de estética* se encontram refletidos nessa obra. À comédia (*Lustspiel*) de Raupach, aplicam-se as considerações feitas nos últimos trechos da *Estética*: “[...] o mundo moderno, em oposição a este modo de tratamento no todo prosaico da comédia (*Komödie*), também desenvolveu um ponto de vista da comédia (*Lustspiel*) que é de espécie autenticamente cômica e poética” (HEGEL, 2014, p. 274). Por isso a peça de Raupach encontra valorização por parte de Hegel, como obra cômica e como obra de arte.

## REFERÊNCIAS

- HEBING, N. *Hegels Ästhetik des Komischen*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2015.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Über die Bekehrten*. In: HEGEL, G. W. F. *Berliner Schriften (1818-1831)*. Werke, vol. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 72-82.

## ***SOBRE OS PROSÉLITOS, DE ERNST RAUPACH (ANTICRÍTICA)<sup>2</sup>***

Após a segunda apresentação de ontem da nova peça de *Raupach, Os prosélitos*, permita-me emitir algumas considerações anticríticas sobre a crítica da peça que o senhor inseriu no terceiro fragmento do *Schnellpost*, ao mesmo tempo em que eu deixo a seu critério se o senhor gostaria de incluir estas, que não estão com disposição para o humor e a piada, em seu folhetim efervescente de ambos.

A primeira consideração diz respeito mesmo à relação de sua crítica com a apresentação de ontem. Na primeira, como o senhor terá visto, a casa não estava lotada, as duas fileiras de lugares estavam completamente vazias! – eu me juntei de coração às declamações de um conhecido nosso que se exaltava, não por encontrar curiosidade vibrante sobre uma nova peça de um autor que já enriquecera o palco com diversos produtos populares; esse conhecido tinha, como ele disse, esperado encontrar, em sua ida tardia à casa de espetáculo, uma fila diante das portas, que já aplaudia do frio exterior ao calor interior ou que também prefigurava a execução do que está escrito; veja os pés daqueles que te nocautearão já estarem diante da porta. Nenhum dos dois – o desinteresse é sempre o pior. Ainda havia esperança de uma indicação em seu folhetim pelo menos gerar interesse na peça, o qual seria de se esperar do público para uma nova peça. Tal comportamento indeciso, no entanto, como se mostrava, tanto para a segunda apresentação, mais recente, quanto para a primeira, pode ser animador tanto para os atores quanto para o escritor. Quando o público, que chegava de modo mais casual para uma noite, é do jeito de ir apenas *à la fortune du pot*, meramente para expulsar o tédio um pouco melhor do que em casa, então nem poeta, nem atores, nem mesmo o diretor sabem também, depois do primeiro e segundo espetáculo diante da massa inerte, como ela está com relação à peça e ao seu jogo com o público.

283

O artigo do *Schnellpost* sobre “*Os prosélitos*” não era do tipo de converter comportamento indeciso e inércia em participação, e demonstração de uma participação. Ele na verdade faz justiça ao jogo de *todos* os atores, que os mesmos não foram apenas satisfatórios, ótimos, sim, excelentes. Essa harmonia do gozo não é nada cotidiana; qual diferença ocorreu por meio de tal forma de harmonia e desarmonia para o impacto das últimas apresentações de *Don Juan* e *Armide*!

Ao reconhecimento que o senhor concedeu aos desempenhos dos atores, ligo eu a pergunta de se o poeta não poderia, de seu lado, ter executado a tarefa no ponto principal, quando ele traçou situações e caracteres, nos quais artistas, que nós conhecemos como excelentes, foram colocados no nível de desenvolver suas capacidades e fazê-las valer. Nada ajuda quando excelentes atores empregam em papéis medíocres os vários temperos de seu talento; talentos medíocres poderiam em papéis medíocres facilmente se fazer passar como bons, excelentes produzirão apenas uma aparição medíocre; assim eu sou afligido no “*Príncipe de Pisa*” por meio

---

<sup>2</sup> In: Berliner *Schnellpost*, 1826, nº. 8/9; Anexo ao Berliner *Schnellpost*, nº 4. De 11 de janeiro de 1826

da contradição, do que o senhor Beschort e mesmo a madame Stich podem desempenhar em seus papéis e o que eles possibilitam a eles desempenharem.

Mas, para chegar mais próximo de sua crítica, trata-se sobretudo da *fábula* da peça, da *ação*, ou melhor, da falta de ação. O senhor se permite cair em uma caracterização do estilo universal do senhor escritor. Como aspecto principal destaco em primeiro lugar que apraz muito ao mesmo brincar com o *não essencial* (*Außerwesentlichem*), com o *casual* (*Zufälligem*) – que suas comédias fluem de uma exagerada *tarefa de violência* (*überschraubten Gewaltaufgabe*) de um *incidente cego*. Eu conheço apenas poucas das peças de Raupach, mas quero, independentemente disso, colocar imediatamente de novo a questão e não o mais universal: devemos mais do que apenas brincar com o casual, o que é não essencial? mas a pergunta mais precisa: se precisamente esta não é a natureza da comédia, brincar com o que é casual, com o que é não essencial. É nesse terreno, de qualquer forma, que as *serenas* confusões da vida se produzem, as quais o senhor exige para a comédia (*Lustspiel*). Desse jeito sereno é também uma das partes das confusões nos “*Prosélitos*”, a outra é naturalmente de jeito mais sério; mas sentisse uma comédia completamente falta da seriedade, então degeneraria ela de fato à condição de farsa (*Possenspiele*) e mesmo ainda mais profundamente. Se o senhor, na verdade, parece inclinado a olhar essa peça – mas provavelmente apenas de um lado ou conforme um momento do humor – como uma farsa, então sempre considero isso mesmo ainda um maior elogio do que se, como vimos recentemente, o público rebatiza a comédia como uma peça e o próprio escritor é padrinho disso. Tratasse-se na comédia de autoridades pelo não-meramente-sereno (*Nicht-bloß-Heiteres*), então eu citaria principalmente *Aristófanes*, na maioria de suas peças, que pelo menos para nós, ao mesmo tempo se aproximam do farsante, da seriedade mais amarga, até mesmo da *política* – e na verdade em toda seriedade, perfazem o interesse principal. Eu poderia continuar e citar as comédias *shakespearianas*, apenas acho que o senhor não contrapõe a serenidade com a seriedade, nem o casual e a violência da casualidade, e quero, portanto, ainda notar apenas que a correta relação me parece atingida na nova comédia, que os enredamentos sérios, os enredamentos das paixões mais profundas e mais nobres, dos caracteres mais valorosos, surgem a partir dos enredamentos cômicos dos personagens subordinados.

Tratar-se-á, de modo mais preciso, de como o casual é admitido. Não conheço as obras do senhor Raupach *Erdennacht*, *Isidor* e *Olga* e o que dele veio anteriormente ao palco; o que ouvi dessas peças me faz presumir que o talento dramático do sr. R. talvez tenha adquirido desde então uma concepção serena, mais verdadeira e escolhido um percurso mais feliz; não é considerado adequado misturar preconceitos, que podem ter sido criados a partir desses primeiros trabalhos, na consideração de outras produções. Logo, não pude encontrar na nova peça nada de uma desarmonia de um ânimo “em si mesmo”, tão pouco quanto na *crítica* e *anticrítica* e em *Alanghu*. Porque não deveria um autor, que traz *prosélitos* ao palco,

Tradutor

Gustavo Torrecilha

Toledo, v. 5, n.º 1 (2022) p. 280-288

poder ter ele mesmo se convertido, particularmente quando aquilo, que anteriormente era conveniente, pertencia, por exemplo, mais a uma perspectiva de entendimento sobre um círculo de relações exteriores, ou a uma teoria da arte do que ao próprio talento. Apenas falta de talento é incorrigível, mas também um tal, que pudesse desempenhar o agradável na situação, deverá ser gravemente dissuadido por uma direção errada, prejudicial, se ele correu de encontro a sublimidades autocriadas de uma teoria da arte, e se justifica estas por meio dela. – Assistir a *Alanghu*, que foi encenada dois dias depois dos prosélitos, tinha a última peça me dado prazer. Como li no artigo do senhor, que aprazeria ao sr. R. brincar com o não essencial, o casual, então me veio à mente mais ainda o *Alanghu* do que os *Prosélitos*; e quero primeiramente me esclarecer sobre um sentido, no qual eu provavelmente concordo que o sr. R. não tomou o acidental de maneira precisa. Em *Alanghu* a confusão é introduzida pelo ciúme de um dos chefes na horda, cuja aliança com o fanatismo e soberba do Lama provoca o desenvolvimento por meio do Deus a partir da maquinaria de fogos de artifício que leva o sacerdote à morte, como essa nos *Prosélitos* por meio da aparição do fantasma, que aqui, no entanto, é utilizado apenas como farsa. Os mesmos motivos pertencem naturalmente aos golpes de teatro totalmente banais, e é imediatamente compreensível fazer a exigência ao poeta, de que ele teria nos surpreendido com algo picante da casualidade por meio da novidade. No ato, no entanto, nenhum mérito particularmente grande deve ser colocado na *invenção* dos episódios; eles são apenas o quadro exterior para os caracteres, para as paixões e suas situações, para o verdadeiro material da arte. As fábulas que Sofócles trabalhou na *Antígona*, *Elektra*, etc. eram, no entanto, também histórias provavelmente muito banais – como as histórias que Shakespeare editou, tomadas de crônicas, novelas da história conhecida e assim por diante, e pelo menos não são sua invenção. Trata-se principalmente do que o poeta em tais quadros abrangeu. Em *Alanghu* o sr. R. adicionou ao equipamento, talvez negligente e confortavelmente tomado, um ponto intermediário também não amplamente rebuscado de uma horda tártara, mas que o tornava imediatamente também ainda mais exterior e natural e mais possível, para banir essa sensibilidade ampla, lacrimosa, essa moralidade lacrimosa, fraca e frequentemente ruim, ou a impulsividade convulsiva de uma pobre alma limitada ou perversa, nas quais nós por tanto tempo sofremos e exaurimos nossas lágrimas, e por outro lado a imagem, há muito lamentada por nós, de empregar uma *criança natural* novamente em seu direito teatral. Podemos nos reconciliar com a irrelevância, talvez mesmo com a trivialidade do quadro, porque ele surge como a condição exterior de introduzir o personagem principal; – uma imagem da naturalidade cheia de vida e alma, que por meio desse esboço coloca a atriz na situação de desenvolver todos os lados de seu talento, ânimo e espírito e nos trazer diante da alma a atraente pintura da impulsividade ardente, inquieta, ativa, com juventude ingênua, amável, da energia mais viva, mais determinada, fundida com doçura e graça cheia de sentimentos, rica de espírito. Uma tal personagem principal, mesmo quando ela é com mais esforço inventada, logo pressiona os arredores a casualidades não essenciais.

Mas na oportunidade dos *Proséritos* o senhor não falou de casualidades casuais (*zufälligen Zufälligkeiten*), nem da obrigatória exagerada tarefa de violência, que é feita por meio de um acaso feito. Se, como parece, a relação de dois jovens amantes, cujo temperamento decai, por meio de sua vivacidade natural mas ainda assim insensata ou atrevida, em intensidade de um contra o outro e os divide até à inimizade, não está incluída nessa sua censura, assim acontece totalmente o mesmo, por outro lado, ao velho conde que, de modo a preservar a amada ao sobrinho, casa-se ele mesmo com ela, então é permitido divorciar pelo Papa, encenou sua morte e enterro e na exposição da peça surge como eremita. Se tal generosidade seria para si demasiado aventureira, se ela seria aventureira demais para uma comédia, provavelmente poderia ser amplamente discutido, mas eu não preveria como se poderia trazer isso a um decisivo ponto de vista. Mas se deve lembrar aqui que a *condição*, que cada drama tem, baseia-se em ações e acontecimentos, que residem *após* a abertura dos mesmos; mais ou menos verossimilhança, que de qualquer modo é algo muito relativo, no que já está atrás de nós, simplesmente não nos importa muito. O que essencialmente nos interessa é a *situação* para si provocada por meio disso; ela é o presente, o interessante e deve na comédia ser picante. Nós estamos de qualquer modo há muito acostumados a suportar muita coisa em vista das condições, até mesmo para a tragédia. Eu cito o próximo exemplo, no qual eu, por outro lado, por meio de explicações frequentes de um conhecido, sou lembrado; em *Lear* a condição é a divisão de seu reino e que ele não conhecia de maneira alguma o coração mau (não se pode nem mesmo chamar de sentimento ruim) de suas duas filhas mais velhas, e não tinha de modo algum as puras indignidades de seus dois genros em sua intuição; - sempre uma forte exigência para si, encontrar admissivelmente tal condição (*Voraussetzung*) quando se quer examiná-la também apenas enquanto a condição (*Bedingung*) *exterior* para a peça do sofrimento insano que se desenvolve a partir daí.

É evidente que o poeta tinha que nuançar essa igualdade de acordo com a feminilidade e a masculinidade, justamente para que a mulher apenas pudesse ganhar com isso; portanto, apenas essa modificação pode também ser mencionada aqui em mais detalhes, a qual o poeta lidou com uma delicadeza, que, confiada à artista, que nós conhecemos como a *Julieta* de Romeu, teve de fazer todo seu efeito. Em Torquato, não pode ser considerado difícil despertar novamente a velha emoção e a esperança; em Clotilde, essa transição ocorre por meio de uma bela série de etapas, cujos estímulos são mais atraentes, na medida em que contêm ao mesmo tempo verdade interior. O ânimo da primeira situação se expõe no sentido ainda mais inanimado, mas calmo e nobre de uma tristeza sem dor, mas não delicada, lastimável de uma rememoração que se tornou sem sentimento, mas interessantemente persistente. Essa calma é perturbada no reencontro de Clotilde com Torquato; o primeiro momento disso nos lembra Julieta, com a diferença, naturalmente, que, enquanto em Julieta ocorre essa sensação na ignorância do amor, em Clotilde, no entanto, apenas em seu sono e rememoração exterior, lá como nunca

antes sentida, aqui novamente despertando, é derramada pelo mesmo embaraço encantador. O embaraço de Clotilde; – uma timidez contra si mesma, tanto quanto contra Torquato, – torna-se então uma cena mais rica; posicionamento e braços permanecem, o olho, que se está acostumado a ver em movimento tão vivaz, não arrisca olhar primeiramente, uma elevação do peito, que não se torna suspiro, aqui e ali interrompe seu mutismo, ele arrisca alguns olhares furtivos, que temem encontrar aqueles de Torquato, mas que exige dele, quando os seus se viram para o outro lado. O poeta, cuja concepção é executada por uma artista, que torna supérfluo que a narração do conteúdo expresso por meio da linguagem indique mais do que os traços da eloquência comovente de seus gestos, deve ser considerado como fortunado. Estou dispensado de mencionar de modo mais extenso a cena do jardim, na qual o desdobrar da emoção florescente e a mesma rememoração murcha, por meio da própria rememoração é refrescado a um passado animado, dado que o senhor reconheceu a excelência dela.

Mas a cena da separação deve ainda ser lembrada, a qual sucede na interrupção da cena do jardim através do ainda inofensivo remédio da tosse e então através da mentira sobre isso construída. A separação se intensifica até o ponto de ira amarga, até mesmo à veemência do escárnio. Quanto mais magníficas se constituem essas cenas na representação, então mais podem elas provocar o sentimento de violência, tanto no que concerne ao elogio prévio da fadiga adquirida, que cada um conferiu a si mesmo e ao outro, quanto no que concerne à satisfação, que deve conceder a esperada reconciliação (*Wiederversöhnung*). No entanto, para a crença na possibilidade de uma reconciliação (*Aussöhnung*) rigorosa, somos indicados ao completo tom do círculo italiano onde se passa a ação, que é mantido igualmente distante da sutileza, violenta no ato, da delicadeza e honra espanhola, e da sensibilidade moral, a qual não conhece a ira passada como uma doença grave, na qual, pelo contrário, o descontentamento se transforma em uma doença crônica, em adoecimento infinito e desprezo de uma arrogância irreconciliável. Mais proveitosamente, deixa-se recusar a repreensão de uma contradição entre a veemência dessas cenas e a outra sensação e ânimo, de que essa contradição seria o triunfo da arte, de que ela seria a *ironia*, pois sabidamente esta é declarada como o auge da arte. Ela deve consistir em que tudo que surja como belo, nobre, interessante posteriormente se destrua e possibilite o oposto, o genuíno gozo seja encontrado na descoberta de que *nada* estaria nos fins, interesses, caracteres. Por outro lado, o sentido saudável considerou tais inversões apenas como ilusão não pertencente e não agradável, tais interesses e caracteres, que não são levados a cabo, como *meias medidas*, e atribuiu a mesma ausência de atitude à incapacidade do poeta. Quando então na verdade o aperfeiçoamento do pensamento veio a esclarecer essa meia medida como mais, mesmo como um todo, então o público, no entanto, ainda não é conduzido a encontrar no nascimento de tal teoria interesse e agrado. Em nossa peça, os personagens principais são convertidos, mas eles não são, graças a Deus!, irônicos; há de se reconhecer nas duas peças de Raupach mencionadas anteriormente um sentido mais saudável e um espírito mais saudável que não é sublimado à doença dessa teoria. Além disso, aqui não há falta de ironia também, mas ela é deslocada ao

seu lugar certo, para a camareira e o bobo. A completa inconsequência e que ela apenas tem uma atitude no desejo de conseguir um marido, apenas consegue um outro por meio do fantasma, tal como Burchiello deve engolir sua relutância contra um casamento no final, é quando deve haver uma vez ironia, irônica o suficiente, e pelo menos é engraçado.

A nota dissonante dessa cena permanece também engraçada; mas, além disso, ela permanece dentro da possibilidade de não meramente um fim exterior da comédia, mas de que na naturalidade dos personagens principais surja uma dissolução rigorosa da confusão. No final da catástrofe, o velho conde ainda os nomeia crianças, como eles eram antigamente, e ele próprio está com eles e os demais no círculo de uma naturalidade benevolente e razoável, a qual, por meio da impulsividade, pode possivelmente ser ofuscada, mas um ofuscamento ainda livre da reflexão moral, que não ataca o núcleo interior e não se eleva à condição de conflito. Talvez pudesse ter ocorrido na exposição que esse fundamento de serenidade também se acentuasse mais visivelmente nos personagens principais. Shakespeare provoca isso com mais frequência por meio da relação e conversas dos personagens principais com o bobo ou a camareira, naturalmente nem sempre de uma forma que pudesse ser considerada como requintada ou mesmo apenas decente. A sensibilidade de Clotilde, que ameaça uma vez mandar a camareira embora, é talvez um movimento que contém algo estranho para esse círculo. O refletir e o pensamento universal e sério são atribuídos na maioria das vezes, ou apenas, ao bobo Burchiello, isso de acordo com a situação, pois a peça deve ser comédia e é comédia (*Lustspiel*). A execução do “ilógico” no fingir do conde de sua morte, em uma das primeiras cenas nas quais aparece Burchiello pareceu talvez seca demais; por outro lado, não faltaram incursões divertidas, e o papel, como o jogo aprazível, é mantido no estilo delicado de um *grazioso*. O círculo da vida, bem como o tom dos caracteres, lembra de todo a esfera serena, sensível, mais nobre, na qual se movem a musa cômica de Calderon e por vezes também a de Shakespeare.

Sob as muitas formas do drama, nas quais nossos autores dramáticos se experimentam, está aquela que o senhor Raupach escolheu nesta peça, certamente, excelentemente, valorosamente, tornar construída. Não há muitas peças de serenidade razoável que crescem em nosso solo; nossos palcos cuidam de se voltar para isso aos palcos de nossos vizinhos inventivos. O senhor Raupach merece, portanto, todo o encorajamento possível do público no caminho positivo que ele aqui escolheu. Essa última consideração deve também incluir a desculpa pela extensão na qual essas observações se esgotaram; mas para fazer a desculpa do mesmo modo extensa, seria supérfluo se eu, caso a recebesse para ler, lesse com isso o perdão do senhor.

Submetido: 12 de setembro de 2021

Aceito: 11 de outubro 2021