

Prosa *Poeteiro* Verso  
Iba Mendes

# Literatura



Machado de Assis  
Crítica Completa



**Iba Mendes**  
[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)

# Machado de Assis

## *Crítica Completa*

---

De 1858 A 1906.

**Joaquim Maria Machado de Assis  
(1839 – 1908)**

“Projeto Livro Livre”

**Livro 54**

---



Poeteiro Editor Digital  
São Paulo - 2014  
[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)



## Projeto Livro Livre

O “Projeto Livro Livre” é uma iniciativa que propõe o compartilhamento, de forma livre e gratuita, de obras literárias já em domínio público ou que tenham a sua divulgação devidamente autorizada, especialmente o livro em seu formato Digital.

No Brasil, segundo a Lei nº 9.610, no seu artigo 41, os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento. O mesmo se observa em Portugal. Segundo o Código dos Direitos de Autor e dos Direitos Conexos, em seu capítulo IV e artigo 31º, o direito de autor caduca, na falta de disposição especial, 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente.

O nosso Projeto, que tem por único e exclusivo objetivo colaborar em prol da divulgação do bom conhecimento na Internet, busca assim não violar nenhum direito autoral. Todavia, caso seja encontrado algum livro que, por alguma razão, esteja ferindo os direitos do autor, pedimos a gentileza que nos informe, a fim de que seja devidamente suprimido de nosso acervo.

Esperamos um dia, quem sabe, que as leis que regem os direitos do autor sejam repensadas e reformuladas, tornando a proteção da propriedade intelectual uma ferramenta para promover o conhecimento, em vez de um temível inibidor ao livre acesso aos bens culturais. Assim esperamos!

Até lá, daremos nossa pequena contribuição para o desenvolvimento da educação e da cultura, mediante o compartilhamento livre e gratuito de obras sob domínio público, como esta, do escritor brasileiro Machado de Assis: *“Crítica Completa”*.

É isso!

Iba Mendes  
[iba@ibamendes.com](mailto:iba@ibamendes.com)

# BIOGRAFIA

Machado de Assis (Joaquim Maria M. de A.), jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 21 de junho de 1839, e faleceu também no Rio de Janeiro, em 29 de setembro de 1908. É o fundador da Cadeira nº. 23 da Academia Brasileira de Letras. Velho amigo e admirador de José de Alencar, que morrera cerca de vinte anos antes da fundação da ABL, era natural que Machado escolhesse o nome do autor de O Guarani para seu patrono. Ocupou por mais de dez anos a presidência da Academia, que passou a ser chamada também de Casa de Machado de Assis.

Filho do operário Francisco José de Assis e de Maria Leopoldina Machado de Assis, perdeu a mãe muito cedo, pouco mais se conhecendo de sua infância e início da adolescência. Foi criado no morro do Livramento. Sem meios para cursos regulares, estudou como pôde e, em 1854, com 15 anos incompletos, publicou o primeiro trabalho literário, o soneto "À Ilma. Sra. D.P.J.A.", no Periódico dos Pobres, número datado de 3 de outubro de 1854. Em 1856, entrou para a Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo, e lá conheceu Manuel Antônio de Almeida, que se tornou seu protetor. Em 1858, era revisor e colaborador no Correio Mercantil e, em 60, a convite de Quintino Bocaiúva, passou a pertencer à redação do Diário do Rio de Janeiro. Escrevia regularmente também para a revista O Espelho, onde estreou como crítico teatral, a Semana Ilustrada e o Jornal das Famílias, no qual publicou de preferência contos.

O primeiro livro publicado por Machado de Assis foi a tradução de Queda que as mulheres têm para os tolos (1861), impresso na tipografia de Paula Brito. Em 1862, era censor teatral, cargo não remunerado, mas que lhe dava ingresso livre nos teatros. Começou também a colaborar em O Futuro, órgão dirigido por Faustino Xavier de Novais, irmão de sua futura esposa. Seu primeiro livro de poesias, Crisálidas, saiu em 1864. Em 1867, foi nomeado ajudante do diretor de publicação do Diário Oficial. Em agosto de 69, morreu Faustino Xavier de Novais e, menos de três meses depois (12 de novembro de 1869), Machado de Assis se casou com a irmã do amigo, Carolina Augusta Xavier de Novais. Foi companheira perfeita durante 35 anos. O primeiro romance de Machado, Ressurreição, saiu em 1872. No ano seguinte, o escritor foi nomeado primeiro oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, iniciando assim a carreira de burocrata que lhe seria até o fim o meio principal de sobrevivência. Em 1874, O Globo (jornal de Quintino Bocaiúva), em folhetins, o romance A mão e a luva. Intensificou a colaboração em jornais e revistas, como O Cruzeiro, A Estação, Revista Brasileira (ainda na fase Midosi), escrevendo crônicas, contos, poesia, romances, que iam saindo em folhetins e depois eram publicados em livros. Uma de suas peças, Tu, só tu, puro amor, foi levada à cena

no Imperial Teatro Dom Pedro II (junho de 1880), por ocasião das festas organizadas pelo Real Gabinete Português de Leitura para comemorar o tricentenário de Camões, e para essa celebração especialmente escrita. De 1881 a 1897, publicou na Gazeta de Notícias as suas melhores crônicas. Em 1880, o poeta Pedro Luís Pereira de Sousa assumiu o cargo de ministro interino da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e convidou Machado de Assis para seu oficial de gabinete (ele já estivera no posto, antes, no gabinete de Manuel Buarque de Macedo). Em 1881 saiu o livro que daria uma nova direção à carreira literária de Machado de Assis - Memórias póstumas de Brás Cubas, que ele publicara em folhetins na Revista Brasileira de 15 de março a 15 de dezembro de 1880. Revelou-se também extraordinário contista em Papéis avulsos (1882) e nas várias coletâneas de contos que se seguiram. Em 1889, foi promovido a diretor da Diretoria do Comércio no Ministério em que servia.

Grande amigo de José Veríssimo, continuou colaborando na Revista Brasileira também na fase dirigida pelo escritor paraense. Do grupo de intelectuais que se reunia na Redação da Revista, e principalmente de Lúcio de Mendonça, partiu a idéia da criação da Academia Brasileira de Letras, projeto que Machado de Assis apoiou desde o início. Comparecia às reuniões preparatórias e, no dia 28 de janeiro de 1897, quando se instalou a Academia, foi eleito presidente da instituição, à qual ele se devotou até o fim da vida.

A obra de Machado de Assis abrange, praticamente, todos os gêneros literários. Na poesia, inicia com o romantismo de Crisálidas (1864) e Falenas (1870), passando pelo Indianismo em Americanas (1875), e o parnasianismo em Ocidentais (1901). Paralelamente, apareciam as coletâneas de Contos fluminenses (1870) e Histórias da meia-noite (1873); os romances Ressurreição (1872), A mão e a luva (1874), Helena (1876) e Iaiá Garcia (1878), considerados como pertencentes ao seu período romântico. A partir daí, Machado de Assis entrou na grande fase das obras-primas, que fogem a qualquer denominação de escola literária e que o tornaram o escritor maior das letras brasileiras e um dos maiores autores da literatura de língua portuguesa.

A obra de Machado de Assis foi, em vida do Autor, editada pela Livraria Garnier, desde 1869; em 1937, W. M. Jackson, do Rio de Janeiro, publicou as Obras completas, em 31 volumes. Raimundo Magalhães Júnior organizou e publicou, pela Civilização Brasileira, os seguintes volumes de Machado de Assis: Contos e crônicas (1958); Contos esparsos (1956); Contos esquecidos (1956); Contos recolhidos (1956); Contos avulsos (1956); Contos sem data (1956); Crônicas de Lélío (1958); Diálogos e reflexões de um relojoeiro (1956). Em 1975, a Comissão Machado de Assis, instituída pelo Ministério da Educação e Cultura e encabeçada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, organizou e publicou, também pela Civilização Brasileira, as Edições críticas de obras de

Machado de Assis, em 15 volumes, reunindo contos, romances e poesias desse escritor máximo da literatura brasileira.

*Academia Brasileira de Letras*

# ÍNDICE

O Passado, o presente e o futuro da literatura (1858) Idéias sobre o teatro (1859).....	1
Revista dos teatros (1859).....	18
Revista Dramática (1860).....	85
A Crítica teatral. José de Alencar: Mãe (1860).....	158
Crítica variada - Diário do RJ (1862).....	164
Flores e Frutos, de Bruno Seabra (1862).....	169
Pareceres - Conservatório Dramático (1862 - 1864).....	172
Homem de Mello e B. Pinheiro – A Constituinte perante a História e Sombras e Luz (1863).....	187
Peregrinação pela província de S. Paulo, por A. E. Zaluar (1863).....	193
Revelações, de A. E. Zaluar (1863).....	196
Dois folhetins. Suplício de uma mulher (1865).....	201
O Ideal do crítico (1865).....	215
Álvares de Azevedo: Lira dos vinte anos (1866).....	219
Crítica teatral (1866).....	222
Fagundes Varela – Cantos e fantasias (1866).....	256
J.M. de Macedo: O culto do dever (1866).....	260
José de Alencar: Iracema (1866).....	266
Junqueira Freire: Inspirações do claustro (1866).....	272
Porto Alegre: Colombo (1866).....	277
Propósito (1866).....	279
Castro Alves (1868).....	282
Lúcio de Mendonça: Névoas matutinas (1872).....	288
<i>Un cuento endemoniado e La mujer misteriosa</i> , de Guilherme Malta (1872).....	290
Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade (1873).....	298
Fagundes Varela (1875).....	308
Eça de Queirós: O primo Basílio (1878).....	310
Francisco de Castro: Harmonias errantes (1878).....	322
A Nova geração (1879).....	324
Carlos Jansen: Contos seletos das mil e uma noites (1882).....	354
Raimundo Correia: Sinfonias (1882).....	356
Alberto de Oliveira: Meridionais (1884).....	359
Enéias Galvão: Miragens (1885).....	361
L. L. Fernandes Pinheiro Júnior: Tipos e quadros (1886).....	362
José de Alencar: O Guarani (1887).....	363
Henriqueta Renan (1896).....	367
Discursos na Academia Brasileira de Letras (1897).....	378

Magalhães de Azeredo: Procelárias (1898).....	381
Cenas da vida amazônica, de José Veríssimo (1899).....	385
Garrett (1899).....	389
Eça de Queirós (1900).....	391
Eduardo Prado (1901).....	392
Magalhães de Azeredo e Mário de Alencar: Horas sagradas e Versos (1902).....	394
Oliveira Lima: Secretário d'el-rei (1904).....	399
Joaquim Nabuco: <i>Pensées détachées et souvenirs</i> (1906).....	401



# O passado, o presente e o futuro da literatura (1858)

I

A literatura e a política, estas duas faces bem distintas da sociedade civilizada, cingiram como uma dupla púrpura de glória e de martírio os vultos luminosos da nossa história de ontem. A política elevando as cabeças eminentes da literatura, e a poesia santificando com suas inspirações atrevidas as vítimas das agitações revolucionárias, é a manifestação eloqüente de uma raça heróica que lutava contra a indiferença da época, sob o peso das medidas despóticas de um governo absoluto e bárbaro. O ostracismo e o cadafalso não os intimidavam, a eles, verdadeiros apóstolos do pensamento e da liberdade; a eles, novos Cristos da regeneração de um povo, cuja missão era a união do desinteresse, do patriotismo e das virtudes humanitárias.

Era uma empresa difícil a que eles tinham então em vista. A sociedade contemporânea era bem mesquinha para bradar — avante! — àqueles missionários da inteligência e sustentá-los nas suas mais santas aspirações. Parece que o terror de uma época colonial inoculava nas fibras íntimas do povo o desânimo e a indiferença.

A poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas liras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América.

Todos os mais eram assim: as aberrações eram raras. Era evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual.

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uraguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?

Basílio da Gama era entretanto um verdadeiro talento, inspirado pelas ardências vaporosas do céu tropical. A sua poesia suave, natural, tocante por vezes, elevada, mas elevada sem ser bombástica, agrada e impressiona o

espírito. Foi pena que em vez de escrever um poema de tão acanhadas proporções, não empregasse o seu talento em um trabalho de mais larga esfera. Os grandes poemas são tão raros entre nós!

As odes de José Bonifácio são magníficas. As belezas da forma, a concisão e a força da frase, a elevação do estilo, tudo aí encanta e arrebatava. Algumas delas são superiores às de Filinto. José Bonifácio foi a reunião dos dois grandes princípios, pelos quais sacrificava-se aquela geração: a literatura e a política. Seria mais poeta se fosse menos político; mas não seria talvez tão conhecido das classes inferiores. Perguntai ao trabalhador que cava a terra com a enxada, quem era José Bonifácio; ele vos falará dele com o entusiasmo de um coração patriota. A *ode* não chega ao tugúrio do lavrador. A razão é clara: faltam-lhe os conhecimentos, a educação necessária para compreendê-la.

Os Andradas foram a trindade simbólica da inteligência, do patriotismo, e da liberdade. A natureza não produz muitos homens como aqueles. Interessados vivamente pela regeneração da pátria, plantaram a dinastia bragantina no trono imperial, convictos de que o herói do Ipiranga convinha mais que ninguém a um povo altamente liberal e assim legaram à geração atual as douradas tradições de uma geração fecunda de prodígios, e animada por uma santa inspiração.

Sousa Caldas, S. Carlos e outros muitos foram também astros luminosos daquele firmamento literário. A poesia, a forma mais conveniente e perfeitamente acomodada às expansões espontâneas de um país novo, cuja natureza só conhece uma estação, a primavera, teve naqueles homens, verdadeiros missionários que honraram a pátria e provam as nossas riquezas intelectuais ao crítico mais investigador e exigente.

## II

Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar.

A aurora de Sete de Setembro de 1882, foi a aurora de uma nova era. O grito do Ipiranga foi o — *Eureka* — soltado pelos lábios daqueles que verdadeiramente se interessavam pela sorte do Brasil, cuja felicidade e bem-estar procuravam.

O país emancipou-se. A Europa contemplou de longe esta regeneração política, esta transição súbita da servidão para a liberdade, operada pela vontade de um príncipe e de meia dúzia de homens eminentemente patriotas. Foi uma honrosa conquista que nos deve encher de glória e de orgulho; e é mais que tudo uma eloqüente resposta às interrogações pedantescas de meia dúzia de cétricos da época: *o que somos nós?*

Havia, digamos de passagem, no procedimento do fundador do império um sacrifício heróico, admirável, e pasmoso. Dois tronos se erguiam diante dele: um, cheio de tradições e de glórias; o outro, apenas saído das mãos do povo, não tinha passado, e fortificava-se só com uma esperança no futuro! Escolher o primeiro, era um duplo dever, como patriota e como príncipe. Aquela cabeça inteligente devia dar o seu quinhão de glória ao trono de D. Manuel e D. João II. Pois bem! ele escolheu o segundo, com o qual nada ganhava, e ao qual ia dar muito. Há poucos sacrifícios como este.

Mas após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado.

Além disso, as erupções revolucionárias agitavam as entranhas do país; o facho das dissensões civis ardia em corações inflamados pelas paixões políticas. O povo tinha-se fracionado e ia derramando pelas próprias veias a força e a vida. Cumpria fazer cessar essas lutas fratricidas para dar lugar às lutas da inteligência, onde a emulação é o primeiro elemento e cujo resultado imediato são os louros, fecundos da glória e os aplausos entusiásticos de uma posteridade agradecida.

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. Compreendam-nos! nós não somos inimigo encarnizado do progresso material. Chateaubriand o disse: "Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as idéias". Este pensamento daquele restaurador do cristianismo — é justamente o nosso; — nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos. O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realeza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das idéias mais generosas, dos princípios mais salutarés, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização.

### III

É, sem dúvida, por este doloroso indiferentismo que a geração atual tem de encontrar numerosas dificuldades na peregrinação; contrariedades que, sem abater de todo as tendências literárias, toda via podem fatigá-las reduzindo-as a um marasmo apático, sintoma doloroso de uma decadência prematura.

No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende.

Esta verdade, exceto no jornalismo, verifica-se em qualquer outra forma literária. Ora, será possível que assim tenhamos uma literatura convenientemente desenvolvida? respondemos pela negativa.

Tratemos das três formas literárias essenciais: — o romance, o drama e a poesia.

Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da convivência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as suscetibilidades nacionais.

Podíamos aqui assinalar os nomes desses poucos que se têm entregado a um estudo tão importante, mas isso não entra na ordem deste trabalho, pequeno exame genérico das nossas letras. Em um trabalho de mais largas dimensões que vamos empreender analisaremos minuciosamente esses vultos de muita importância decerto para a nossa recente literatura.

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias.

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*?

É evidente que é isto a cabeça de Medusa, que enche de terror as tendências indecisas, e mesmo as resolutas. Mais de uma tentativa terá decerto abortado em face desta verdade pungente, deste fato doloroso.

Mas a quem atribuí-lo? Ao povo? O triunfo que obtiveram as comédias do Pena, e do Sr. Macedo, prova o contrário. O povo não é avaro em aplaudir e animar as vocações; saber agradá-lo, é o essencial.

É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal, não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante deste *czariato* de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, nesse caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse às turbas entusiasmadas e delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua, é tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia.

Haverá remédio para a situação? Cremos que sim. Uma reforma dramática não é difícil neste caso. Há um meio fácil e engenhoso: recorra-se às operações políticas. A questão é de pura diplomacia; e um *golpe de estado* literário não é mais difícil que uma parcela de orçamento. Em termos claros, um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas, vem muito a pêlo, e convém perfeitamente às necessidades da situação.

Removido este obstáculo, o teatro nacional será uma realidade? Respondemos afirmativamente. A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época!

A escola moderna presta-se precisamente ao gosto da atualidade. *As Mulheres de Mármore — O Mundo Equívoco — A Dama das Camélias* — agradaram, apesar de traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram um lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas idéias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma *punhalada* insulsa *tragicamente* administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?

Não divaguemos mais; a questão está toda neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso.

# Idéias sobre o Teatro

(1859)

I

A arte dramática não é ainda entre nós um culto; as vocações definem-se e educam-se como um resultado acidental. As perspectivas do belo não são ainda o ímã da cena; o fundo de uma posição importante ou de um emprego suave, é que para lá impele as tendências balbuciantes. As exceções neste caso são tão raras, tão isoladas que não constituem um protesto contra a verdade absoluta da asserção.

Não sendo, pois, a arte um culto, a idéa desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o *oficial* com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública.

Ora, a espontaneidade pára onde o oficial começa; os talentos, em vez de se expandirem no largo das concepções infinitas, limitaram-se à estrada indicada pelo resultado real e representativo das suas fadigas de trinta dias. Prometeu atou-se ao Cáucaso.

Daqui uma porção de páginas perdidas. As vocações viciosas e simpáticas sufocaram debaixo da atmosfera de gelo, que parece pesar, como um sudário de morto sobre a tenda da arte. Daqui o pouco ouro que havia. lá vai quase que despercebido no meio da terra que preenche a âmbula sagrada.

Serão desconhecidas as causas dessa prostituição imoral? Não é difícil assinalar a primeira, e talvez a única que maiores efeitos tem produzido. Entre nós não há iniciativa.

Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema.

A arte para nós foi sempre órfã; adornou-se nos esforços, impossíveis quase, de alguns caracteres de ferro, mas, caminho certo, estrela ou alvo, nunca os teve.

Assim, basta a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância da moral; e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado — vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa.

Uma platéia avançada, com um tablado balbuciante e errado, é um anacronismo, uma impossibilidade. Há uma interna relação entre uma e outro. Sófocles hoje faria rir ou enjoaria as massas, e as platéias gregas pateariam de boa vontade uma cena de Dumas ou Barrière.

A iniciativa, pois, deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da platéia à esfera dessas concepções e dessas verdades. Desta harmonia recíproca de direções acontece que a platéia e o talento nunca se acham arredados no caminho da civilização.

Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a platéia um vácuo imenso de que nem um nem outra se apercebe.

A platéia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte, — não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno. Ora, à arte tocava a exploração dos novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público. Uma iniciativa firme e fecunda e o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando platéia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com toda as relações sociais, é do que precisamos na atualidade.

Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, e estabelecer a concorrência de dois princípios. É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. Querer levantar luta entre um princípio falso,



decaído, e uma idéia verdadeira que se levanta, é encerrar nas grades de uma gaiola as verdades puras que se evidenciavam no cérebro de Salomão de Caus.

Estas apreensões são tomadas de alto e constituem as bordas da cratera que é preciso entrar. Desçamos ate as aplicações locais.

A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem parecer assinalar fatos, ou ferir individualidades. De resto, é de sobre individualidades e fatos que irradiam os vícios e as virtudes, e sobre eles assenta sempre a análise. Todas as suscetibilidades, pois, são inconseqüentes, — a menos que o erro ou a maledicência modelem estas ligeiras apreciações.

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fração da sociedade.

Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem ação larga sobre a sociedade. Esse esforço tem-se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas idéias, mas não o pôde ainda fazer relativamente a todo o corpo social.

Não há aqui iniciativa direta e relacionada com todos os outros grupos e filhos da arte.

A sua ação sobre o povo limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em todas as direções sociais.

Fora dessa manifestação singular e isolada, — há algumas vocações que de bom grado acompanhariam o movimento artístico de sorte a tomarem uma direção mais de acordo com as opiniões do século. Mas são ainda vocações isoladas, manifestações impotentes. Tudo é abafado e se perde na grande massa.

Assinaladas e postas de parte certas crenças ainda cheias de fé, esse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaias defancaria. São os jesuítas da arte; os jesuítas expuseram o Cristo por tabuleta e curvaram-se sobre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo, a arte é a inscrição com que parecem absorver fortunas e seiva.

A arte dramática tornou-se definitivamente uma carreira pública.

Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização.

Deste mundo sem iniciativa nasceram o anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doidejou com os vestidos de arlequim, — no meio das apupadas de uma multidão ébria.

É um *fiat* de reforma que precisa este caos.

Há mister de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas.

Esta necessidade palpitante não entra na vista dos nossos governos. Limitam-se ao apoio material das subvenções e deixam entregue o teatro a mãos ou profanas ou maléficas.

O desleixo, as lutas internas, são os resultados lamentáveis desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é a obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas.

## II

Se o teatro como tablado degenerou entre nós, como literatura é uma fantasia do espírito.

Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho.

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos.

Será aridez de inteligência? não o creio. É fecunda de talentos a sociedade atual. Será falta de ânimo? talvez; mas será essencialmente falta de emulação. Essa é a causa legítima da ausência do poeta dramático; essa não outra.

Falta de emulação? Onde vem ela? Das platéias?

Das platéias. Mas é preciso entender: das platéias, porque elas não têm, como disse, uma sedução real e conseqüente.

Já assinalei a ausência de iniciativa e a desordem que esteriliza e mata tanto elemento aproveitável que a arte em caos encerra. A essa falta de um raio condutor se prende ainda a deficiência de poeta dramáticos.

Uma educação viciosa constitui o paladar das platéias. Fizeram ar em face das multidões uma procissão de manjares esquisitos de um sabor estranho, no festim da arte, os naturalizaramsem cuidar dos elementos que fermentavam em torno de nossa sociedade, e que só esperavam uma mão poderosa para tomarem uma forma e uma direção.

As turbas não são o mármore que cede somente ao trescalar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos. Era fácil dar-lhes uma fisionomia; deram-lha. Os olhos foram rasgados para verem segundo as conveniências singulares de uma autocracia absoluta.

Conseguiram fazê-lo.

Habituarão a platéia nos *boulevards* elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. Esqueceram-se de si mesmas; e os czares da arte lisonjeiam-lhes a ilusão com esse manjar exclusivo que deitam à mesa pública.

Podiam dar a mão aos talentos que se grupam nos derradeiros degraus a espera de um chamado.

Nada!

As tentativas nascem pelo esforço sobre-humano de alguma inteligência onipotente, — mas passam depois de assinalar um sacrifício, mais nada!

E, de feito, não é mau este proceder. É uma mina o estrangeiro, há sempre que tomar à mão; e as inteligências não são máquinas dispostas às vontades e conveniências especulativas.

Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha.

Ainda mais essa!

Dessa deficiência de poetas dramáticos, que de coisas resultam! que deslocamentos!

Vejamos.

Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica resolverá debalde o escalpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades.

A civilização perde assim a unidade. A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, — vai copiar as sociedades ultrafronteiras.

Tarefa estéril!

Não pára aqui. Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente — ascaligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.

Há porém uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade parece nua, sem demonstração, sem análise.

Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico de forma dramática.

É quase capital a diferença.

Não só o teatro é um meio de propaganda, como também é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante.

É justamente o que não temos.

As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, — e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas.

É uma grande perda; o sangue da civilização, que se inocula também nas veias do povo pelo teatro, não desce a animar o corpo social: ele se levantará dificilmente embora a geração presente enxergue o contrário com seus olhos de esperança.

Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático...

Dura verdade, com efeito! Como! pois imitamos as frivolidades estrangeiras, e não aceitamos os seus dogmas de arte? É um problema talvez; as sociedades infantis parecem balbuciar as verdades, que deviam proclamar para o próprio engrandecimento. Nós temos medo da luz, por isso que a empanamos de fumo e vapor.

Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, — não podemos aspirar a um grande passo na civilização. À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo — e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro.

O que é necessário para esse fim?

Iniciativa e mais iniciativa.

### III

#### **O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO**

A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e pena: é o conservatório.

Dois são, ou devem ser, os fins desta instituição: o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário — dessas mesmas concepções.

Com estes alvos um conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantido pelo governo, sustentado pela

opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas.

Todas as tentativas, pois, todas as idéias para nulificar uma instituição como esta, é nulificar o teatro, e tirar-lhe a feição civilizadora que por ventura lhe assiste.

Corresponderá à definição que aqui damos desse tribunal de censura, a instituição que temos aí chamada — Conservatório Dramático? Se não corresponde, onde está a causa desse divórcio entre a idéia e o corpo?

Dando à primeira pergunta uma negativa, vejamos onde existe essa causa. É evidente que na base, na constituição interna, na lei de organização. As atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir: nunca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado; mais nada.

Assim procede o primeiro fim a que se propõe uma corporação dessa ordem; mas o segundo? nem uma concessão, nem um direito.

Organizado desta maneira era inútil reunir os homens da literatura nesse tribunal; um grupo de vestais bastava.

Não sei que razão se pode alegar em defesa da organização atual do nosso Conservatório, não sei. Viciado na primitiva, não tem ainda hoje uma fórmula e um fim mais razoável com as aspirações do teatro e com o senso comum.

Preenchendo o primeiro dos dois alvos a que deve atender, o Conservatório, em vez de se constituir um corpo deliberativo, torna-se uma simples máquina, instrumento comum, não sem ação, que traça os seus juízos sobre as linhas implacáveis de um estatuto que lhe serve de norma.

Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.

Na segunda hipótese há mister de conhecimentos mais amplos, e conhecimentos tais que possam legitimar uma magistratura intelectual. Na primeira, como disse, basta apenas meia dúzia de vestais e duas ou três daquelas fidalgas devotas do rei de Mafra. Estava preenchido o fim.

Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito; é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação.

Contudo por vezes as inteligências do nosso Conservatório como que sacodem esse freio que lhe serve de lei, e entram no exercício desse direito que se lhe nega; não deliberam, é verdade, mas protestam. A estátua lá vai tomar vida nas mãos de Prometeu, mas a inferioridade do mármore fica assinalada com a autópsia do escopro.

Mas ganha a literatura, ganha a arte com essas análises da sombra? Ganha, quando muito, o arquivo. A análise das concepções, o estudo das prosódias, vão morrer, ou pelo menos dormir no pó das estantes.

Não é esta a missão de um Conservatório dramático. Antes negar a inteligência que limitá-la ao estudo enfadonho das indecências, e marcar-lhe as inspirações pelos artigos de uma lei viciosa.

E — note-se bem! — é esta uma questão de grande alcance. Qual é a influência de um Conservatório organizado desta forma? E que respeito pode inspirar assim ao teatro?

Trocam-se os papéis. A instituição perde o direito de juiz e desce na razão da ascendência do teatro.

Façam ampliar as atribuições desse corpo; procurem dar-lhe outro caráter mais sério, outros direitos mais iniciadores; façam dessa sacristia de igreja um Tribunal de censura.

Completem, porém, toda essa mudança de forma. Qual é o resultado do anônimo? Se o Conservatório é um júri deliberativo, deve ser inteligente; e por que não há de a inteligência minguar os seus juízos? Em matéria de arte eu não conheço suscetibilidades nem interesses. Emancipem o espírito, hão de respeitar-lhe as decisões.

Será fácil uma emancipação do espírito neste caso? — É. Basta que os governos compreendam um dia esta verdade de que o teatro não é uma simples instituição de recreio, mas um corpo de iniciativa nacional e humana.

Ora, os governos que têm descido o olhar e a mão a tanta coisa fútil, não repararam ainda nesta nesga de força social, apeada de sua ação, arredada de seu caminho por caprichos mal-entendidos, que a fortuna colocou por fatalidade à sombra da lei.

Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma coisa a que tiveram a delicadeza ou mau gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide no Egito.

Ora, todos nós sabemos o que é esse Conservatório e este teatro normal; todos nós temos assistido às agonias de um e aos desvarios do outro; todos temos visto como essas duas instituições destinadas caminharem de acordo na rota da arte, divorciaram-se de alvo e de estrada. O Conservatório comprometeu a dignidade do seu papel, ou antes o obrigaram a isso, e o teatro, acordando um dia com instinto de César, tentou conquistar todo o mundo da arte, e entreviu também que lhe cumpria começar a empresa por um tribunal de censura.

Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura, está claro, e claro a olhos nus que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito e subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática.

Este estado de coisas que eu percebo, inteligência mínima como sou, será percebido também pelos governos? Não é fácil de aceitar a hipótese negativa, porquanto evidentemente não os posso considerar abaixo de mim na ótica do espírito. Concordo pois, que os governos não têm sido estranhos nesta anarquia da arte, e então uma negligência assim, depõe muito contra a consciência do poder.

Não há fugir daqui. Onde está esse projeto sobre a literatura dramática apresentado há tempos na câmara temporária? Era matéria de contrabando, e as aspirações políticas estavam ocupadas em negócios que visavam outros alvos mais sólidos ou pelo menos mais reais. Esse projeto, dando um caráter mais sério ao teatro, abria as suas portas às inteligências dramáticas por meio de um incentivo honroso. Trazia em si um princípio de vida: lá foi para o barbante do esquecimento!

É simples, e não carece de larga observação: os governos em matéria de arte e literatura olham muito de alto; não tomam o trabalho de descer à análise para dar a mão ao que o merece.

Entretanto o que se pede não é uma vigilância exclusiva; ninguém pretende do poder emprego absoluto dos seus sentidos e faculdades. Nesta questão sobretudo é fácil o remédio; basta uma reforma pronta, inteiriça, radical, e o Conservatório Dramático entrará na esfera dos deveres e direitos que fazem completar o pensamento de sua criação.



Com o direito de reprovar e proibir por incapacidade intelectual, com a viseira levantada ao espírito da abolição do anônimo, o Conservatório, como disse acima, deixa de ser uma sacristia de igreja para ser um tribunal de censura.

E sabem o que seria então esse tribunal? uma muralha de inteligência às irrupções intempestivas que o capricho quisesse fazer no mundo da arte, às bacanais indecentes e parvas que ofendessem a dignidade do tablado, porque infelizmente é fato líquido, há lá também uma dignidade.

O Conservatório seria isso e estaria nas linhas do seu dever e de seu direito.

Mas no meio destes reparos, resta ainda um fato importante — a literatura dramática.

Com uma reforma no Conservatório, parece-me claro que ganhava também a arte escrita. Não temos (ninguém será tão ingênuo que confesse esse absurdo) não temos literatura dramática, na extensão da frase; algumas estrelas não fazem uma constelação: são lembranças deixadas no tablado por distração, palavras soltas, aromas queimados, despidos de todo o caráter sacerdotal.

Não podia o Conservatório tomar um encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento dramático na literatura? As vantagens são evidentes — além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõem uma larga parte dos nossos repertórios.

Mas, entendam bem! inculco esse encargo ao Conservatório, mas a um Conservatório que eu imagino, que além de possuir os direitos conferidos por uma reforma, deve possuir esses direitos de capacidade conferidos pela inteligência e pelos conhecimentos.

Não é ofender com isto as inteligências legítimas do atual Conservatório. Eu não nego o sol; o que nego, ou pelo menos o que condeno em consciência são as sombras que não dão luz e que mareiam a luz.

Um Conservatório ilustrado em absoluto é uma garantia para o teatro, para a platéia e para a literatura.

Para fazê-lo assim basta que o poder faça descer essa reforma tão desejada.

# Revista dos Teatros

(1859)

**Sumário; — Ginásio Dramático; reflexões filosóficas a propósito de *Um asno morto*; sábado passado; um drama a vôo de pássaro; *aplicacion del cuento*; romantismo e realismo; tradução e representação. Teatro de S. Pedro: *Cobé*, — Duas palavras. — Uma promessa. — Opinião do cronista sobre as cabeças loiras.**

A vida, li não sei onde, é uma ponte lançada entre duas margens de um rio; de um lado e do outro a eternidade.

Se essa eternidade é de vida real e contemplativa, ou do nada obscuro, não reza a crônica, nem me quero eu aprofundar nisso. Mas uma ponte lançada entre duas margens não se pode negar, é uma figura perfeita.

É doloroso o atravessar dessa ponte. Velha e a desabar, há seis mil anos tem por ela passado reis e povos numa procissão de fantasmas ébrios, na qual uns vão colhendo as flores aquáticas que reverdecem à altura da ponte, e outros afastados das bordas vão tropeçando a cada passo nessa via dolorosa. Afinal tudo isso desaparece como fumo que o vento leva em seus caprichos, e o homem, à semelhança de um charuto, desfaz a sua última cinza, *quia pulvis est*.

Este resultado, por pouco doce que pareça, é contudo evidente e inevitável, como um parasita; e a minha amável leitora não pode duvidar que no fim da vida está sempre a morte. Ésquilo já no seu tempo perguntava se o que chamamos morte não seria antes a vida. É provável que a esta hora tenha tido resposta.

São reflexões filosóficas de muito peso e que me fervem cá no cérebro a propósito de um *asno... morto*, minhas leitoras. Foi sábado passado, no querido Ginásio, onde é provável que estivessem as cabeças galãtes que me cumprimentam agora nestas páginas.

*Asno morto* é um drama em cinco atos, um prólogo e um epílogo, tirado do romance de Jules Janin, do mesmo título.

Como me ocorrem reflexões filosóficas a propósito de um *asno*, em vez de divagações amorosas, a propósito dos olhos que estrelavam a sala por lá, não sei. Do que posso informar à minha interessante leitora, é que o drama de Barrière, além de ser um drama completo, até nos defeitos da escola, é uma demonstração daquela ponte de que falei ao abrir esta revista.

Mais tarde aplicaremos *el cuento*.

Por agora encoste-se a leitora no fofo da sua poltrona com toda a indolência daquela *baigneuse* de Victor Hugo, e procure grupar comigo as diversas circunstâncias que formam o pensamento do *asno morto*. É um trabalho doce para mim, e se o for para a minha leitora, nada teremos a invejar de Goya. Mãos à obra.

Henriqueta Bernard é urna rapariga aldeã que vivia no regaço da paz em casa de seus pais, um honrado vendedor de trigos, e uma matrona respeitável, a Sra. Martha. Um campônio da vizinhança está apaixonado pela menina Henriqueta, e vem pedi-la aos bons e velhos aldeãos. Estes dão o seu consentimento. A menina, porém, está apaixonada por sua vez por um Roberto que lhe soube captar o coração, e que nada tem de campônio. Entretanto acode à vontade dos pais.

Um pacto oculto prende este Roberto a um tal Picheric, cavalheiro de fortuna, espadachim consumado, alma de pedra, caráter repugnante, maneiras de tartufo, e um sangue frio digno de melhor organização. Não tendo nada a perder, mas tudo a ganhar, este homem arrisca tudo, e não se lhe dá dos meios, visando o fim; acompanha a Roberto por toda a parte, como o seu Mefistófeles, e, tendo descoberto os amores do seu companheiro, trata de afastá-lo. Roberto porém não tem vontade de pôr um ponto final ao seu idílio — e como que lhe luz um pouco de ouro no meio da terra grosseira que lhe enche a âmbula vital.

Levado pelo amor escreve um bilhete que faz passar por baixo da porta de Henriqueta.

É ocasião de falar do estrangeiro.

O estrangeiro é uma figura grave e circunspecta que negócios políticos trouxeram pela estrada fora, e que um temporal repentino levou à cabana do vendedor de trigos. Um olhar profundamente magnético faz deste homem um ente superior. A primeira vez que se encontrou só com Henriqueta na sala da cabana, exerceu ele a sua ação simpática sobre ela por intermédio do qual pôs-se em contato com ocorrências absolutamente estranhas ao drama. Senhor agora da intenção de Roberto, por vê-lo colocar o bilhete debaixo da porta de Henriqueta, ele impede que essa menina vá à entrevista que se lhe pede, fazendo cair sobre ela o peso de seu olhar atraente.

O prólogo acaba aqui. — "Vais ver em sonhos, diz o estrangeiro, o que te sucederia se fosses a essa fatal entrevista. Entretanto vou escrever a meus amigos".

Os cinco atos são uma série de acontecimentos terríveis, de atribuições amargas por que a pobre menina teria de passar. Primeiro a desonra, mais tarde quase uma maldição; estes sucumbem, aqueles suicidam-se; é uma procissão de terrores que tem a infelicidade de não ser nova no mundo real. No meio disto tudo, dois meliantes que vão à cata de fortuna e posição, que procuram pelo jogo e pelo assassinato, o punhal e o baralho, a cuja invenção deu causa um rei maluco, como a bela leitora sabe. Esses dois varões sem probidade são Picheric e Roberto; Warner e Julio.

O epílogo começa pela derradeira situação do prólogo; o estrangeiro lacra a sua última carta, defronte de Henriqueta que se debate em um pesadelo, o final do ato 5.º — Ele levanta-se e acorda-a. É uma bela cena. Henriqueta reconhece a realidade, que seus pais estão vivos, e livre de seu sonho terrível abraça-os. Roberto aparece então a dizer a Henriqueta que debalde esperara no lugar por ele indicado; mas ela, a quem no seu pesadelo se revelara um futuro terrível, — aceita com toda a vontade a mão de Maturino, o campônio que a pedira no prólogo. Repellido por ela, e descoberto na aldeia, ele procura fugir a instâncias de Picheric, mas cai nas mãos da polícia, que apareceu tão a horas, tão oportuna, como não acontece cá pelas nossas bandas.

Tudo se regozija, e o drama romântico em todo o seu correr — acaba numa atmosfera profunda de romantismo.

Descontado o acanhamento do artista, a leitora tem nesses traços vagos e trêmulos uma idéia aproximada do drama. Passamos então à *aplicacion del cuento*.

O que é esse prólogo de uma vida plácida e tranqüila, e esse epílogo de idêntico aspecto senão as duas margens desse rio de que falei? Os cinco atos que medeiam, esse pesadelo terrível de Henriqueta, são uma imagem da vida, sonho terrível que se esvai na morte, como disse o êmulo de Ovídio. Creio que é fácil a demonstração.

Eis ali pois o que eu acho ainda de bom nesse drama, e se não foi a intenção de seus autores foi um acaso feliz. Desculpem as leitoras esta relação sútil que encontro aqui, mas é que eu tenho a bossa do filosofismo.

O *Asno morto* pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertença a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. Contudo não posso deixar de reconhecer no drama de sábado passado um belo trabalho em relação à escola a que pertence. *Os dois renegados* é sempre um belo drama, mas

que entretanto é todo banhado de romantismo. *O seu a cujo é*, dizem os legistas.

A tradução é boa e só encontrei um *engage* que me fez mau efeito; mas são coisas que passam e nem e de supor outra coisa tendo-se ocupado desse trabalho importante a Sra. Velluti.

A representação foi bem, mas primaram os Srs. Furtado Coelho, Moutinho, Joaquim Augusto, Jeller e Graça. O Sr. Moutinho foi perfeito, sobre tudo no quarto ato, apesar de seu papel tão pequeno. O Sr. Furtado Coelho na morte do 5.º ato esteve sublime e mostrou inda uma vez os seus talentos dramáticos. O Graça é sempre o Graça, um grande artista. Num mesquinho papel mostrou-se artista, e, como leiloeiro, não esteve abaixo de Cannoll ou outro qualquer do offício.

A Sra. Velluti, no papel difícil e trabalhoso de Henriqueta, esteve verdadeiramente inspirada e mostrou, como tantas vezes, que possui o fogo sagrado da arte.

Há talvez observações a fazer, mas o longo desta mo impede, e eu tenho pressa de passar ao teatro de S. Pedro.

Dê-me a leitora o braço e desprendendo-se... mas agora me lembro: no *asno morto* que descrevi viu a leitora tudo menos o *asno*. É culpa minha. O asno é um quadrúpede (há-os bípedes) que pertence ao vendedor de trigos, e que morre no correr do drama, revivendo porém no epílogo, por isso que morreu nos sonhos de Henriqueta.

Como se prende aquele *asno morto* ao drama, não o sei eu, é segredo do Sr. Barrière e seu colega.

Dê-me a leitora o braço e vamos ao teatro de S. Pedro.

Deste teatro pouco tenho a dizer.

Estou ainda debaixo da impressão do excelente drama do nosso autor dramático o Dr. Joaquim Manoel de Macedo, — *Cobé*. — Foi ali representado, no dia 7 de Setembro, grande página da nossa primeira independência.

É um belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento. Todos já sabem que o autor da *Moreninha* faz lindíssimos versos. Os do drama são de mestre. Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas chegou a um desfecho sanguinolento, nada conforme com o gosto dramático moderno, mas de certo o único, que

reclamava a situação. É um escravo que ama à senhora, e que se sacrifica por ela — matando o noivo que lhe estava destinado, mas a quem ela não amava de certo. Essa moça, Branca, ama entretanto a um outro, e Cobé, o pobre escravo — a quem uma sociedade de demônios tirara o direito de amar, quando reconhecia (ainda hoje) o direito de torcer a consciência e as faculdades de um homem, Cobé sabe morrer por ela.

Como vê a minha leitora, respira um grande princípio democrático o drama do Sr. Macedo; — e se a minha leitora é do mesmo credo, estamos ambos de acordo.

Mais de espaço falarei minuciosamente do drama do Sr. Macedo. Esta semana foi toda de festejos e eu andei, desculpe a comparação, numa dobadoira.

Por agora vou dar o meu ponto final. Descanse os seus lindos olhos; e se gostou da minha prosa espere no domingo.

Não é bom cansar as cabeças loiras.

11 de setembro de 1859.

**Sumário: — S. Januário. *Arthur ou dezesseis anos depois*. Uma companhia de esperanças. — S. Pedro de Alcântara. Duas comédias. — Defeitos de desempenho. Anomalias de cenário. — Tradução. — Lírico: *Os Mártires*. — Um imperador em risco de constipar-se.**

Dia de muito é véspera de nada. É um rifão velho e acertado que vem muito a propósito nesta situação.

Domingo passado a minha revista foi larga e volumosa; a leitora, desculpe, esta será magra e minguada. Eterna lei das compensações!

Já tem ido ao velho teatrinho de S. Januário? É uma pequena companhia de aspirações modestas que se vai desenvolvendo, bem arredada de seus companheiros.

Na tarde do domingo há lá a sua pequena sessão artística da qual os espectadores saem plenamente satisfeitos. Não estranhe a leitora; os poucos elementos da companhia, postos em ação e desenvolvimento pelo talento reconhecido do empresário, e pela boa vontade de todos, caminham perfeitamente, e aquelas tendências balbuciantes não saem imprudentes e inoportunas da esfera das primeiras práticas.

Representou-se lá domingo passado *Arthur ou dezesseis anos depois*. Pequeno drama e acomodado ao teatro, nada deixou a desejar no desempenho; todos disseram o seu papel com talento e expressão, e o caráter sentimental e travesso de Artur foi bem desenhado em cenas cheias pela Sra. D. Jesuina Montani. A leitora, como toda a população, conhece essa atriz de mérito, que com aplauso tem pisado todos os teatros da Corte. Eu, que não falo com as loucas pretensões de partido em arte, o mais tolo dos partidos, posso dizer aqui em segredo à minha leitora: com o Sr. De Giovanni e D. Jesuina a nossa companhia promete. Trate o talentoso empresário da boa escolha do repertório, da aquisição de vocações encobertas e conduza os espíritos de sua platéia gradual e suavemente a uma nova esfera de arte mais larga e mais filosófica, e eu asseguro, do estofo desta conversadeira, um futuro de proveito para a arte.

No teatro de S. Pedro houve, domingo passado, duas comédias novas, cuja representação deixou a desejar em parte.

Mostrar os defeitos, em matéria de arte, e aperfeiçoar, e estou certo que os olhos que me lêem agora aprofundarão toda a profundidade de minha alma, e toda a castidade das minhas intenções.

O teatro de S. Pedro é o grande teatro nacional, por cujo engrandecimento faço eu votos. Todas as observações, pois, feitas aqui levam em mira o bem do teatro e o bem público. Deve-se entender assim.

Não faço análise profunda; nem pretendo especializar defeitos. Os Srs. Martinho, Barbosa e Pedro Joaquim, disseram bem o seu papel; e o Sr. Montani, nos *Cabelos de minha mulher*, foi também sofrível. — Mas o que foi mau e fica abaixo da análise não é preciso referir aqui. Com efeito, pôde a Sra. Ricardini representar como a mulher do inspetor das bagagens?

A platéia ficou completamente incomodada, e eu, na minha imparcialidade de cronista, devo relatá-lo por amor da verdade.

A Sra. D. Tereza Soares, moça de talento para o teatro, tem também muito que aprender, e em certas entradas e algumas situações fez cair completamente a peça. Faça a mesma Sra. um estudo mais profundo da arte a que se dedica e — o futuro e a reputação virão enlaçados procurá-la no tablado.

É preciso compreender que não há rosas sem espinhos, e que a rosa da arte é a primeira das rosas compreendidas no adágio.

As decorações merecem também duas palavras. Em vez de acomodar o cenário às situações e circunstâncias, a pessoa encarregada disso confunde totalmente — e comete anacronismos de tirar o chapéu.

Os olhos da platéia já estão fatigados de oscilarem entre decorações gastas, e importunas. É preciso notar, vêm muito ao caso esses acessórios de disposição para o bom êxito de uma peça; e não há quem se ria de ver, por exemplo, Luiz XIV ou Molière, sentado em uma cadeira de Francisco I, e em um gabinete do tempo da revolução.

A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição.

*Minha sobrinha e meu urso*, a primeira comédia do espetáculo, é uma dessas produções sem idéia nem tese, que só tem o mérito de fazer rir. E esta cumpre totalmente o seu fim; — o espírito francês está ali fino e brilhante e o equívoco move toda a ação até ao desfecho que a platéia já esperava de alcatéia.

A tradução é ótima; o Sr. Gonçalves Braga, moço de talento e bom senso, sobretudo, que é o que falta a muitos talentos — merece por certo aplausos por esse trabalho.

Peço às minhas leitoras que vão verificá-lo com os seus próprios ouvidos. Mas antes disso, passemos ao Lírico que nos reclama duas penadas.

Foi aí no dia 15, em benefício do Sr. Mirate, os *Mártires*, grande partitura de Donizetti. Os camarotes estavam cheios de lindas *toilettes* e perfis mais ou menos belos. Os binóculos moviam-se em todos os sentidos como a bússola que procura o norte. Mas por muita influência que tivessem os camarotes sobre a platéia — sentia-se que o grande foco de atração estava no fundo da sala.

Com efeito, os intervalos passavam no meio da ansiedade pública que respirava quando via erguer o pano. A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ernani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No *Credo* do 3.º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fé íntima, o que quanto a mim está com a música. No *duetto* final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori. Foi uma bela noite; oxalá que sempre tenhamos dessas no meio da monotonia em que vegetamos neste país sensaborão.

Não passarei porém sem uma observação: Porque o imperador, depois de atravessar a praça no meio de seu triunfo, tira o chapéu para arengar ao povo?



Duas razões se opõem a isso. A primeira é que um imperador daquele tempo, e um imperador severo não tinha essa dose de polidez para com o povo que o levasse a descobrir-se diante da canalha, e da canalha de Roma; a segunda é que o ar constipa, e o sol faz sezões. Ora, o imperador Severo sempre teria bom senso para não se pôr ali na rua de calva à mostra.

É talvez uma inovação do Sr. Reina que então reinava em Roma e seus aderentes; ou então um pretexto para mostrar o seu ar garboso; porque, aqui para nós, minha leitora, o Sr. Reina quando deu o seu barrete a um dos acólitos deu um passo de verdadeira tragédia. Melpomene não o faria melhor.

Mas deixemos o Sr. Reina, e concluamos esta revista, que mais longe chegamos do que esperávamos.

18 de setembro de 1859.

**Sumário: — Ginásio Dramático: *A honra de uma família*. — O ator. — *Um lobo no mar*. — Benefício do Sr. Furtado. — Um paginador com pressa.**

A semana que terminou deu-nos três noites amáveis no querido Ginásio. O pequeno teatro, o primeiro da capital, esteve efetivamente arraiado de novas galas e custosas louçanias.

É um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, *as noites do Ginásio*.

Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte — que invadia então a esfera social.

Não faltaram desejos de levar à fogueira da expiação esse novo Huss. Mas ele venceu, porque levantava acima das vistas especulativas o dogma das concepções modernas.

Efetivamente marcou uma nova era na arte.

As criações fastidiosas de uma escola de transição caíram então para uma pequena parte do público. O resto que não se quis converter às máximas dos novos huguenotes, lá caminha embalado nas emoções fulminantes de uma peripécia de punhal...

Deus os tenha por lá.

Vamos porém ver — *A honra de uma família*.

O teatro estava cheio na primeira noite, domingo. Os camarotes irradiavam com as belezas que molemente se reclinavam lá — à espera da ansiada representação. Como era intenso o calor, andavam os leques em contínua agitação.

É uma bela invenção o leque.

É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! o que tem feito o leque no mundo! muitos romances nesta vida começam pelo leque, a intranqüilidade de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes no manejo calculado de um leque.

Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semicírculo dos salões e dos teatros. Um bom fisiologista conhece o caráter mais impenetrável pelo modo de agitar o leque.

Esta opinião é de quem sabe; a interessante predileta do rei Luiz, a estrela mais formosa das constelações de Versailles — lia de cadeira na matéria em questão; para mim e então um oráculo.

Eram pois leques que se agitavam em todos os sentidos, na pequena sala do Ginásio.

Afinal ergue-se o pano.

Que drama, amável leitora! Pelas primeiras cenas de exposição conhece-se o dedo de mestre que delineava o quadro. Depois os cinco atos que decorrem são uma série continuada de cenas, importantes todas, de um acabado completo, como ação, como diálogo, como estilo, como sentimento. Os caracteres do primeiro plano estão desenhados com maestria e fineza de traços. São quatro figuras importantes que se movem no quadro largo daquela composição arrojada. A luta dos sentimentos e das conveniências sociais, tudo se encontra tão bem, tão perfeitamente se chocam, que a ação caminha sempre interessante desde a primeira cena até a última que é uma verdadeira chave de ouro.

As honras da noite couberam aos quatro artistas que se encarregaram desses papéis.

O Sr. Joaquim Augusto, no desempenho do *cavalheiro de Maubreuil*, tocou por vezes o sublime da arte. No quarto ato na cena com *Paulo* (o Sr. Furtado Coelho) maravilhou a platéia. Imagine a leitora uma situação espinhosa: —

*Paulo* que vem bater-se com o cavalheiro que ignora que é seu pai. Este homem de campo e de honra, desafiado publicamente, vê-se em torturas entre a voz das conveniências sociais e a voz do sangue que corre nas veias de *Paulo*. Pede-lhe uma desculpa. *Paulo* espanta-se de um ato aparentemente covarde. Que luta de paixões! O cavalheiro, como um último favor, estende a mão a *Paulo*; como ele a aperta enlevado por essa emoção de pai, por esse sentimento revolucionário que agita ainda as mais secretas fibras! Deve ser bem doce; — deve ser, porque o autor desta revista está a esse respeito na esfera das hipóteses.

O Sr. Heller, no papel de *Chennevieres*, revelou muito talento que andava encoberto quando errava lá pelas constelações do romântico. Este moço tem-se desenvolvido muito depois que se uniu ao Ginásio; foi a pedra de toque de uma vocação larga. No drama de domingo, sobretudo, teve momentos belos, cenas perfeitas.

Há talvez ainda uns laivos de uma educação artística viciosa; a fala ressent-se de uma gravidade própria do romantismo. Mas esse derradeiro crepúsculo de uma aurora mal despontada vai desmaiando: e o Sr. Heller tem-se mostrado um digno companheiro de seus novos colegas.

No terceiro e quarto atos tem cenas tão belas, tão bem desempenhadas; há tanto sentimento no dizer do papel de que se incumbiu, que o Sr. Heller conquistou um lugar de ora avante distinto na cena. Uma fisionomia móbil é ainda um mérito que ele põe em execução com um resultado feliz. Não imitou, reproduziu a figura que lhe estava confiada.

A Sra. Gabriela é a mesma Sra. Gabriela — desse passado glorioso — que a cinge como uma aureola histórica. Do lugar resplandecente que ocupa na arte nem a inveja, nem a estupidez de um povo de zoilos a farão descer. É que o pedestal é sólido; são palmas e loureiros.

*Elisa de Chennevieres* é uma página para a odisséia da artista; é uma das suas mais belas estrofes. Nos lances, nas situações mais dramáticas da peça, o talento da grande artista elevou-se eloqüentemente. Foi o seu e *pur si muove*.

No terceiro ato — à aparição súbita de seu marido, esteve completamente sublime. — Foi um recuar ébrio, um abalo tão completo, que arrebatou completamente as turbas. Toda a cena que se seguiu depois com o Sr. Heller foi cheia e altamente dramática. Ninguém iria melhor do que aqueles dois artistas, eu vos asseguro, leitoras.

O Sr. Furtado Coelho, *Paulo de Chennevieres*, pintou o caráter de que estava encarregado com expressão e verdade. Teve cenas de verdadeira expansão, no

segundo ato sobretudo. O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística. Ora, isto importa uma revolução; e eu estou sempre ao lado das reformas. Acabar de uma vez essas modulações e posições estudadas, que faz do ator um manequim hirto e empenado, é uma missão de verdadeiro sentimento da arte. A época é de reformas, e a arte caminha par a par com as sociedades.

A figura ingênua, fresca e delicada da menina de *Chennevieres* foi posta em ação com muito talento pela Sra. Ludovina. É um papel pequeno, está no segundo plano do quadro, mas a luz que lhe deu uma inteligência fina agradou completamente.

Não falei ainda do Sr. Martins, no desempenho de um caráter muito conhecido por esses salões. É um falador, um curioso — que em tudo se mete, que de tudo fala, e que dá sem dificuldade as honras de uma verdade líquida à hipótese mais inconsistente.

Efetivamente é ele a causa do desafio entre *Paulo* e *Maubreuil* — com as suas exclamações indiscretas de cicerone de mau gosto. Mas, morto Maubreuil, terminada a peça com a definitiva paz na família *Chennevienes*, a peça é tão moral, tão bem acabada que o leviano intrigados, que afinal não tinha mau coração, vai entregar-se à justiça como autor da morte de *Maubreuil*. Belo traço realmente!

O drama é excelente por todas as faces, e um dos melhores do repertório. A empresa dá-lo-á muitas vezes ao público e eu peço aquelas de minhas leitoras que o não viram que se apressem a isso.

A comédia *Um lobo no mar* faz rir, é cheia de chiste e gosto, e constitui um belo passatempo depois de uma concepção como é *A honra da família*. O Sr. Graça, sobre tudo, fez rir as pedras e esteve artista. É que pertence sob outra forma à vasta galeria dos Homeros bufões de que fala o poeta das Contemplações.

Houve também na terça-feira uma poesia do Sr. Novaes, *O ator*, recitada pelo Sr. Moutinho, que o fez com graça e inteligência.

É forçoso concluir aqui, diz o paginador, entidade estranha às minhas leitoras, que eu descreverei mais tarde se tiver tempo. Entretanto, tinha que falar do espetáculo — concerto de quinta-feira, em benefício do Sr. Furtado Coelho, do Ginásio.

Duas linhas descritivas, porém, não viriam perturbar os trabalhos tipográficos.

O teatro estava cheio, camarotes e platéia. Na segunda ordem havia em cada camarote uma chapa circundada em grinalda de louros, em cujo fundo azul estavam gravadas em letras douradas os personagens da criação do beneficiado. Os intervalos eram preenchidos de apanhados de folhas verdes caindo em lindos festões.

Foi um espetáculo magnífico. O Sr. Furtado foi coberto de aplausos, de flores e de coroas.

O desempenho do drama *Luiz* nada deixou a desejar. O autor do drama, Sr. Ernesto Cibrão foi chamado à cena, e vitoriado, plenamente. É que entrou no teatro com o pé direito e uma chave de ouro.

Não posso dizer mais; falta-me espaço. Até domingo.

25 de setembro de 1859.

**Sumário: — Ginásio. — *Luiz; uma vocação nascente Um Bernardo em dois volumes.* — Lírico. — *Lombardos.* — S. Pedro. — *Jocelin, o marinheiro da Martinica.* — Um anúncio e um idílio.**

*Luiz* é um drama em três atos do Sr. Ernesto Cibrão; deu-nos o Ginásio essa estréia dramática de uma vocação larga ainda nas primeiras revelações.

É um belo drama; uma dupla profissão de fé: a artística e a social. Como arte, o Sr. E. Cibrão lançou-se com alma e corpo ao drama moderno, assim pelo lado da idéia, como pelo lado da forma. Como social, o drama respira um grande sentimento democrático; a luta do peão e do nobre; o antagonismo do coração e da sociedade. Não são idéias novas, mas são sempre idéias bem queridas das massas.

As leitoras conhecem de certo o drama; não concordam comigo? Há ali cenas de uma tocante originalidade, de um sentimento tão profundo, caracteres desenhados com firmeza, lancestão dramáticos, que me levam a crer e esperar no Sr. Cibrão um dramaturgo de futuro e nomeada. *Elisa* é a pérola pendente do lodo daquela casa nobre de morgados: bela e delicada criação dos sonhos do poeta. *Balthazar* é ainda um tipo original: o lavrador; homem de maneiras rudes e respeitadas, um fundo de sentimento e um pundonor agreste e aldeão. Todos os outros caracteres que movem a ação estão bem reproduzidos. Reproduzidos é a palavra: há no drama do Sr. Cibrão a verdade, a reprodução.

Concepções como estas não morrem; o Sr. Cibrão poderá escrever outras de mais largo horizonte, de mais subido preço; *Luiz* é sempre a sua chave de ouro

com que abriu as portas do templo da arte. Esta é a minha opinião, isto é, a opinião do público que aplaudiu freneticamente o jovem poeta.

Como desempenho não podia ir melhor: o Sr. Furtado, o Sr. Moutinho e a Sra. Gabriela vão perfeitamente — e a eles couberam as honras do desempenho. O fim do primeiro atosobretudo foi representado com o talento e a rapidez que requeria a situação.

O Sr. Moutinho, no papel de *Balthazar*, o lavrador, revelou-nos ainda a grande extensão do seu belo e eminente talento. A naturalidade, as maneiras rudes e respeitadas, ao mesmo tempo, do homem do campo, foi tudo bem desempenhado pelo Sr. Moutinho. No primeiro e segundo atos, sobretudo, desenvolveu esses dotes de artista que o público da capital já tem aplaudido tantas vezes. No riso como no pranto encontra-se sempre o lavrador. Ajunte-se a isto um todo perfeitamente caracterizado em que nada escapa, nem mesmo as meias por fora das calças, uso das aldeias daquela terra.

Escusado é especificar os outros artistas; o que dizer do Sr. Furtado e da Sra. Gabriela? As leitoras sabem, como a platéia do Ginásio, que ambos preencheram completamente os desejos do autor. O sentimento que ele imprimira nos caracteres de Luiz e de Elisa achou dois intérpretes talentosos que nada deixaram a desejar.

Tudo esteve bom; decorações, aparato, desempenho, tudo contribuiu para completar o triunfo do jovem autor que acabamos de saudar. O Sr. E. Cibrão é português; terá um lugar distinto entre os escritores de sua terra; mas no meio dessas palmas que o esperam, não se esquecerá da sua estréia no pequeno teatro do Ginásio.

Seria uma ingratidão; mas quem escreve estas linhas sabe por tradição que não é esse o fundo da alma do jovem autor.

*Um Bernardo em dois volumes* é uma comédia do Sr. Novaes, feita para rir, cujo fim preenche completamente.

O autor não teve de certo intenção de uma obra literária — e o povo assim o compreendeu e assim o recebeu. Riu, gostou, é o aplauso da comédia, por isso que ela não visa outro alvo. há chiste, novidade, ação, movimento, enfim o poeta das elegantes sátiras está ali reproduzido.

O benefício do Sr. Furtado foi de certo uma bela noite. Havia platéia ilustrada e fina que soube aplaudir bem e a horas, qualidade rara nas nossas platéias. Oxalá que nos volte em breve outra estréia e outra noite como aquela.

Houve *Lombardos* no Lírico. Cantou a Sra. De Lagrange como sempre, isto é, bem. Mas a ópera, como as leitoras sabem, não agrada.

*Lombardos!* em domingo! com o Sr. Didot! é chamar o deserto à platéia! Pobre Sra. De Lagrange! sustentar o teatro enquanto não havia Medori e ver-se agora obrigada a aparecer em uma peça do desagrado público!

Coisas do mundo!

Mas, no meio dessas maquinações mesquinhas, resta à Sra. De Lagrange a consciência do próprio talento, e os aplausos dedicados daqueles que sabem ver, através das serpentes da sombra, a luz do verdadeiro mérito.

Se eu tiver tempo um dia, minhas leitoras, hei-de escrever um livro curioso — *Os fastos do teatro Lírico*. Não é má lembrança, e eu peço que me não antecipem.

Deu-se no teatro de S. Pedro o *Jocelin*. É um drama conhecido, nada há a dizer de novo. Todavia, se as leitoras me permitem uma observação, direi que o Sr. Florindo não foi como nas representações anteriores, quando era empresário em S. Januário. A Sra. Ludovina e o Sr. Amoedo estiveram na altura dos papéis e o desempenharam com arte. Foram a salvação da peça, porque os outros papéis importantes naufragaram. A Sra. Tereza Soares nem correspondeu ao menos pelo vestuário ao papel que lhe estava confiado. Esta moça, que pode adiantar-se, creio que não tem muito amor à arte. Nas emoções então parece que pede um copo d'água; não se lhe contrai nem uma fibra. Se chegar aos seus olhos estas páginas, peço-lhe que medite e estude seriamente para alcançar alguma coisa na carreira que tomou. Se arrancar aplausos na linha em que está, poderá ser uma homenagem aos seus dotes naturais, mas um culto à sua feição artística, nunca.

Nada mais de novidades no mundo dos espetáculos. Eu não desejo fatigar as minhas leitoras com a narração de peças conhecidas e cujo desempenho é sempre o mesmo com pouca diferença.

Podemos conversar em outra coisa.

Em quê?

Ah! Anuncio-lhes o renascimento da Ópera Nacional. Voltam, creio eu, as belas noites que nos deu essa associação interessante. A companhia porém que se anuncia é a reunião de alguns artistas da companhia antiga sob a direção do Sr. D. José Amat. Não é a associação do governo.

Soa que teremos sessões artísticas de muito gozo, zelo e talento.

Tanto melhor! creio que posso esperar das minhas amáveis leitoras a sua companhia na sala de S. Pedro de Alcântara.

Talvez não me conheçam, mas é fácil; um cronista é reconhecido entre um povo de cabeças. Eu então cheiro a folhetim a duas léguas de distância.

Não é modéstia...

A rosa, ao contrário da violeta, desdenha os rochedos para ostentar-se nos campos ao ar livre, ao sopro de todas as brisas, ao fogo de todos os raios. Exala os perfumes de seu seio, como a oração da natureza ao Criador, embala-se ao agitar dos ventos, e nunca fecha as suas pétalas à ação do sol da madrugada.

Nem eu.

O sol neste caso é o olhar da minha leitora complacente que eu sinto através destas nuvens de papel e letras.

É um idílio isto, creio eu.

*Tytire tu patulae...*

Até domingo.

2 de outubro de 1859.

**Sumário: — Um pedido à leitora. — Uma carta. — Ginásio. — Uma bela comédia. — S. Pedro. — Observações.**

Diógenes, queria um homem, o *lazzaroni* procura uma garrafa, eu só peço, só trabalho para alcançar — um olhar.

Uma diferença apenas; o vaidoso filósofo não alcançou nada, o *lazzaroni* alcança dificilmente; eu, desculpe a fatuidade, tenho alcançado com facilidade o que procuro.

Não o negue, leitora, não o pode negar. Demais, que monta isso? Depois de um sono agradável, um folhetim. Mas para esse folhetim um olhar complacente, penetrante, curioso; aí tem!



Ora, esse olhar, que agradeço aqui do meu tonel literário, é o que eu peço com mais instância hoje; um olhar complacente; mais nada.

A leitora far-me-á esse favor; terá um olhar benévolo para estas linhas magras, como um poeta de álbuns. Eis ao que vem este preâmbulo.

Acho-me na verdade ligado, optando entre a ausência de matéria e necessidade de escrever; os dons rochedos da Odisséia. Em linguagem mais terra-a-terra chama-se isto uma entalação, o que é expressivo em toda a extensão do vocábulo.

É uma perfeita entalação. Falar de que?

Tudo é velho, e eu temo cair em uma repetição.

Mas como é necessário começar por alguma coisa, vou transcrever um bilhete de um amigo. É um simples bilhete; reporto-me à sua opinião, — e sanciono de bom grado as suas palavras.

Ei-lo na íntegra:

*"My dear.*

"Parto hoje para fora; o cavalo está pronto. Não posso lá ir: por isso faço-te daqui as minhas despedidas.

"Julguei encontrar-te, terça-feira, no Lírico, mas inútil. Nem sombras tuas! Procurei-te por toda a parte, saguão, corredores, nada! Só me faltava uma lanterna para ser Diógenes.

"Depois de muito procurar encontrei-me com Jorge que me disse estares no Ginásio. Quis ir lá, mas uma cabeça loira como a estrela da tarde mo impediu. Fiquei.

"Entretanto quero pagar-te um logro com um obséquo: escrevo-te esta carta com duas linhas sobre o espetáculo.

"Correu a peça como sempre. Os *Mártires* foi sempre uma bela partitura. É verdade que o *Mirate* não vale o *Tamberlik*, apesar do que se diz por aí, — mas contudo eu sou sempre dos primeiros a aplaudí-lo.

"A *Medori* foi aplaudida estrondosamente; e merecia-o! Não sou medorista, e já vês que sou insuspeito. Não sou também dos que levam, de relógio na mão, a

marcar o tempo de uma nota daquela garganta; mas dei com muito gosto as minhas palmas.

"Já vêes que a minha linguagem não pode ser taxada de oficial, confio no teu bom senso.

"Gostei muito e muito do *credo* que o Mirate canta com expressão e sentimento; o dueto final fez furor; o público chamou os artistas no fim, e fez-lhes uma ovação completa.

"De volta da minha viagem, lá voltarei aos *Mártires*; gosto daqueles rasgos de harmonia, que revelam ao longe a alma revolucionária do Verdi; é um dos mais belos livros da literatura musical.

"Bate a hora. É preciso partir. Adeus. Dá lembranças minhas ao El. e ao Ramalho; e deseja-me uma boa viagem.

Teu B."

Exigir mais do que isto de um amigo que tem o pé no estribo, é ser cruel, e a leitora deve necessariamente contentar-se com isto — assim como eu.

Que quer que lhe diga do Ginásio? Já lhe falei no *Luiz*; e a comédia *Meu nariz, meus olhos, minha boca*, já a leitora conhece de certo. É uma das mais chistosas produções do gosto francês — e que o Teatro deve dar-nos uma vez por outra, como uma bela distração. Uma observação, porém. O Sr. Militão no papel de *Baltimore* é mais característico, mais original que o Sr. Heler no *Van-Truffel*, o holandês. Este agrada menos. E tem razão. O Sr. Heler fica deslocado na comédia: o drama é a sua esfera. Desde o S. Pedro que os papéis graciosos repugnam ao jovem autor.

O Graça, o inimitável Graça, vai aqui como sempre, altamente perfeito.

O *Luiz* foi ainda e será aplaudido. Não me farto de ir ver aquele excelente drama; e aconselho o mesmo à leitora. Não?

Em S. Pedro houve uma das antigas tragédias, *Nova Castro*. Não entro na apreciação dessa produção, porque é demais conhecida. Eu só admito a *Nova Castro* como uma página de belos versos. Entretanto, uma observação não vem fora de tempo.

Aprecio o Sr. João Caetano, conheço a sua posição brilhante na galeria dramática de nossa terra. Artista dotado de um raro talento, escreveu muitas das mais belas páginas da arte. Havia nele vigorosa iniciativa a esperar. Desejo,

como desejam os que protestaram contra a velha religião da arte, que debaixo de sua mão poderosa a platéia de seu teatro se eduque e tome uma outra face, uma nova direção; ela se converteria de certo às suas idéias e não oscilaria entre as composições-múmiás que desfilam simultâneas em procissão pelo seu tablado.

Seria a cúpula do seu Capitólio. As bênçãos da reforma lhes cobririam a cabeça; e as maldições dos fósseis, se os houvessem, não lhes faria mal nenhum.

A leitora concorda de certo comigo, é a minha primeira vitória.

*Minha sobrinha e meu urso*, comédia de que já falei em uma revista, repetiu-se ainda em S. Pedro. Falando com franqueza, o Sr. Martinho, no papel que desempenhou, e que lhe estava no caráter, não foi acompanhado pelos seus colegas. O Sr. Barbosa seria bom que não exagerasse tanto a voz, nem o gesto, o que o torna desagradável.

A arte tem raias; é preciso não exercê-la na clave da hilaridade publica.

O Sr. José Luiz, no limitadíssimo papel de criado, agradou-me; caracterizou-se bem.

Não tenho mais espaço. É força acabar.

Agora esse olhar complacente que lhe pedi, leitora; porque, depois desta revista tão sem sabor, tão ao correr da pena, careço de uma benevolência e uma esperança de melhores páginas.

9 de outubro de 1859.

**Sumário: — Ginásio. — Uma estréia; boa viagem. — *As mulheres terríveis*; — *A Probidade*. — S. Pedro. — *Suzana*. — Anúncios.**

Decididamente, leitora, a época é de estréias; um dramaturgo o mês passado, um ator no dia 10; duas artistas brevemente; tudo no Ginásio.

O jovem teatro tem crescido em pessoal e em mérito, e incontestavelmente em estima no espírito de sua platéia ilustrada.

Quando digo platéia ilustrada, note a leitora que faço a devida exceção do folhetinista.

A última estréia que nos deu o Ginásio, foi o Sr. Alfredo Tremoulet, jovem artista chegado de Portugal, discípulo de Taborda, o Ravel daquelas bandas.

Se é possível fazer um juízo sobre uma vocação manifestada apenas em uma cena cômica, terei para o Sr. Alfredo palavras favoráveis. A *Guerra da Itália* é um quadro estreito para uma revelação, e depois tão localizado, tão especial à platéia de Lisboa, que o artista devia lutar com embaraços sérios. Todavia o talento triunfou destas contrariedades; e a platéia chamando-o à cena deu-lhe uma prova de entusiasmo e animação.

De feito, talento, compreensão, movimento, não faltam ao Sr. Alfredo. A cena cômica, que é uma sátira chistosa sobre a última guerra da Itália, foi desempenhada com graça e inteligência não vulgares entre nós. O jovem ator não desmentiu o nome célebre que, a par do seu, apresentou aqui; é um discípulo de esperanças. Por mim, biógrafo sem sabor das fases da arte, acastelado na fortaleza de meu folhetim, saúdo este novo capitão que se vai mar em fora, caminho de um futuro: Boa viagem! boa viagem!

E agora que ele começa a ensaiar as suas velas ao vento, passemos nós, leitora, a outras novidades.

Temos algumas.

A mais notável é a comédia em três atos do teatro moderno francês, *As mulheres terríveis*. É uma das mais delicadas e espirituosas composições que conheço; chistosa sem serburlesca, frisante sem ser imoral. Um desenho completo de caracteres, uma reprodução graciosa de fatos que se dão na vida social; mão de mestre no desenvolvimento do diálogo e da ação, sem cenas de luxo, sem lances supérfluos e trincados, eis o que se deu sexta-feira no Ginásio.

*As mulheres terríveis* estão encarnadas e representadas por uma mulher, a mulher do tabelião Rios. Há ainda uma outra reprodução do tipo, a Sra. Chatelard, mas pode ainda dizer-se que é uma mulher terrível *en herbe*, em embrião.

A Sra. de Rios é o verbo encarnado nas formas elegantes de uma mulher de salão, o moto contínuo da língua. Curiosa e indiscreta, pergunta para saber, e fala para dar pasto a uma irresistível vocação da tribuna. Não lhe escapa o menor movimento, o fato mais insignificante; quer saber tudo; tudo indaga, tudo perscruta, de tudo se informa. Depois, como se tanto conhecimento a afrontasse, não espera o trabalho digestivo da reflexão, deita o que sabe à primeira atenção em disponibilidade, ou sem ela.

Como se acaba de ver, um discurso vivo desta ordem é um escolho iminente, pode causar cenas desagradáveis, lutas internas, escândalos públicos.

É exatamente isso o que move toda a ação.

A ação da comédia nasce de uma indiscrição. A Sra. de Rios falia de uma entrevista à sombra de alamedas; trata-se da mulher de um espanhol que também a escuta na sala, e cujo nome todos ignoram. Deve ao ser mulher não morrer de uma bala, mas em compensação vê-se em uma situação desagradável. O conde espanhol segue-a por toda a parte como a sombra, como um Mefistófeles; só quer saber o nome do homem que servia de interlocutor nas alamedas. Há aqui mais a pertinácia do alemão, que a raiva violenta do espanhol — o conde é um verdadeiro método no acompanhar frio e resoluto os passos daquele pobre almanaque arrependido.

Nem me alongo em narrar o trecho desta primorosa comédia. É bom que a vejam com a própria vista, os olhos que me estão lendo.

As honras da noite cabem a Sra. Velluti, que desempenhou talentosamente o papel da Sra. de Rios, compreendeu bem a larga face que tinha a pôr em prática, e de uma observação acurada nasceu a criação de um papel. É na comédia que o seu talento se manifesta; nessa esfera é que a desejo ver; na comédia os seus esforços não naufragam nunca. O seu papel de sexta-feira bastava para lhe dar um nome, se não tivesse já um, conferido pela opinião pública.

O Sr. Furtado revelou-nos uma nova direção de suas tendências. Depois de percorrer uma parte da escala artística, na interpretação de diversos e encontrados sentimentos dramáticos, inclinou-se anteontem para a comédia e entrou no salão com o riso e a chufa nos lábios. Não é um estranho na tenda em que se acaba de sentar; a inspiração deu-lhe antecipado conhecimento.

O Sr. Furtado, como ensaiador, merece ainda os aplausos do folhetim. Revela-se antes o cavalheiro do salão, que o ator do tablado.

O Sr. Joaquim Augusto merece também particular menção. No desempenho do papel a que se obrigou, interpretou com graça a pachorra de um marido piscicultor e botânico, adepto da doutrina do poeta persa, e cuidadoso conservador de seus pulmões.

Há um papel pequeno, limitadíssimo, que fez efeito. O Sr. Bonacieux, interpretado pelo Sr. Graça. Imagine a leitora um homem que faz cumprimentos em uma fórmula de final de carta. É inteiramente novo.

É destas produções que o público precisa; o espírito das massas não as rejeita, abraça-as.

Deu-se *Probidade* no Ginásio. Ainda uma enchente! Aquele drama caiu no gosto do público que o aplaude sempre. Todavia falemos franco, depois do *Luiz* do Cibrão, não sei que acho na *Probidade*.

É contudo um belo drama, menos o monólogo do judeu *Jacob*. Creio que é a primeira coisa que me faz abrir a boca no Ginásio (os monólogos).

O Sr. Martins caracterizou-se mal, ou antes não se caracterizou, como lhe acontece quase sempre. Mas, sobre a minha *probidade* de folhetinista, disse o seu papel sofrivelmente.

Os mais como sempre, Manuel Esota e Henrique Soares são duas criações soberbas. Os Srs. Moutinho e Furtado Coelho trabalharam nessa noite com muito talento e muito gosto. Estavam inspirados.

Uma observação.

Já está um pouco velho aquele retrato da sala de D. Guilhermina no 2.º ato; e o mesmo acontece com aquela cadeira de braços da mesma sala. Aconselhamos uma reforma sobre estes dois acessórios. São duas coisas que não estão na altura da importância do Ginásio, como pessoal, como repertório e como público.

Se tivesse tempo aconselhava alguma coisa à Direção acerca do pano de boca, mas... ficará para outra vez.

*Os Ovos de ouro* é um espirituoso disparate que tem agradado muito e que agradará ainda bastante. Foi bem desempenhado, a parte alguns senões. Aconselho aqui ao Sr. Militão, em quem acho aptidão e vontade, menos enleamento na cena. Desejava que se mostrasse mais negligente e como que se esquecesse do público que tem diante de si. Haverá assim naturalidade. O Graça, no papel de Bertholdo, revelou ainda seus grandes dotes artísticos; foi magnificamente bem no característico e no dizer do papel. No duelo, quando é tocado pelo florete, não conheço nada melhor.

Duas passadas e vamos a S. Pedro de Alcântara.

Fez lá benefício a Sra. Ludovina Soares da Costa. Esta respeitável senhora, atriz de um passado de palmas, apesar da escola viciosa de seu gênero, recorreu ainda uma vez ao público. Não era uma glória atual que falava, era uma tradição que se levantava com os louros nas mãos. O público lá foi ao convite da artista.

O drama era uma tradução de francês, Suzana. Má escolha fez a Sra. Ludovina, se é que a fez, o que podia deixar de acontecer, graças à oficiosidade e mau gosto dos nossos tradutores. É verdade que foi aplaudido por diversas vezes, mas pode crer-se que havia ali uma homenagem antes à grande intérprete de Mariana.

São oito quadros de um amontoado de disparates, e lugares comuns. O tema é velho e conhecido: — Uma aldeã feliz, que entra no mundo, e que depois volta aos caros penates onde um desfecho moral absolve o autor e a platéia.

Todavia aqui não procede completamente a tese. Suzana, a aldeã, deixa a sua terra, não por um desejo criminoso de abandonar seu pai, mas por uma traição que lhe armam. Foi um fato independente de sua vontade.

Por todo o correr da peça, *Suzana* pretende vingar-se de seu sedutor. Este morre no 7º quadro; pensais que essa moça vai encontrar na aldeia uma felicidade em paga de um longo infortúnio? Nada. Maurício, o seu noivo, não a quer mais, perdôa-a, mas vai casar com outra; *Suzana* recolhe-se ao convento.

Não me ocuparei com a análise dessa composição. Unicamente aconselho a quem competir, melhor escolha de peças, quando se tratar de dar, ao menos, um passatempo ao público.

Continuo a pedir ao Sr. Barbosa menos exageração. No seu papel de Lagouacha, foi perfeitamente mal. Trouxe o caráter de um cavalheiro de fortuna, à altura de um papel de lacaio. Agradou à platéia, é verdade, mas eu peço aqui licença para não concordar com a platéia, concordando entretanto com os preceitos da arte.

Anunciam-se grandes novidades. Em S. Pedro — *O sineiro de S. Paulo* — velha página de glória do Sr. João Caetano. No Ginásio — *Raphael* — para a estréia da nossa patrícia D. Isabel, do Rio Grande; *Feio de corpo, bonito n'alma*, para a segunda prova do Sr. Alfredo Tremoulet; e *Abel e Caim* para a estréia da jovem atriz portuguesa, a Sra. D. Eugenia Câmara.

O drama *Abel e Caim* é oferecido ao que consta, pelo autor, ao Sr. Moutinho. Por um esquecimento não veio consignado isto nos impressos. Sabe-se, entretanto, que o autor escreveu uma dedicatória ao Sr. Moutinho tão digna de um como de outro.

Creio que a leitora não faltará a estas estréias.

Nem eu.

*O Espelho*, 16 de outubro, 1859.

**Sumário: Lírico: Academia Vocal e Instrumental. — Ginásio: Benefício do Sr. Militão, S. Pedro. — Simão ou o velho cabo de esquadra.**

A sala do Lírico deu ao público, na quinta-feira, um magnífico serão artístico. Foi a *Academia Vocal e Instrumental*, em benefício de Paulo Julien.

Lá estive no posto oficial que me confere o cargo de cronista; e pude embeber-me, como todos, em um *mare magnum* de emoções novas.

Nos camarotes se debruçavam cabeças mais ou menos elegantes; colos mais ou menos sedutores. Podia ficar à porta da saída, afim de apreciar mais de perto essas coisas, mas eu tenho pouco jeito para escudeiro de corredor, confesso.

Não havia enchente, mas, disse-me um latinista, amigo meu, que lá estava também, não se podia aplicar o — *rari vantes in gurgite vasto*.

Ao som do apito ergueu-se o pano.

Paulo Julien é um prodígio.

As cordas do violino perderam a sua qualidade física; uma mão prodigiosa dava-lhes espiritualidade; não tocavam, falavam!...

Execução fácil, valente, expressiva; prodigioso nas ligaduras, miraculoso nos *staccatos*, o arco de Paulo Julien é uma das mais belas eloquências musicais ouvidas no mundo da arte.

Nunca pensei que a língua musical se prestasse a essas combinações admiráveis, a essa execução magnífica na expressão mais legítima do vocábulo.

Paulo Julien prende, fascina, arrasta; levanta as almas em um turbilhão de harmonias lânguidas ou enérgicas; conversa com elas nesse estado enérgico que se não define, mas que sesente, que se abraça voluntariamente.

É um prodígio, repito.

As dificuldades em suas mãos tornaram-se de vidro; aniquilou-as com a ação daquela vara de condão que vimos manejar tão hábil. Ensurdecer o instrumento, fazer o *pizzicato* com a mão esquerda, tocar em três cordas ao mesmo tempo, esses manejos de mão delicada, fê-los com maestria e precisão.



As variações de Mayseder em uma só corda, assim como a fantasia sobre a *Filha do Regimento*, foram aplaudidas com furor. Aí é que o seu talento se desenvolveu mais largo.

Não entro em mais considerações, profano como sou! De simples animador são as que expendi.

O que digo, como um fecho, é que dessas noites não temos tido muitas. O charlatanismo nos tem muitas vezes embaído, e nós, pobres cidadãos inexperientes, caímos como patinhos.

O concerto não foi tão completo como o anúncio. Já o esperava. Depois do violinista foram aplaudidas as Sras. Medori e De Lagrange.

Não farei aqui paralelo sobre os talentos tão diversos dessas duas senhoras. Não sou *Vieirinha de Camarin*, para insensar vaidades e sancionar na imprensa caprichos de entidades parasitas. Aprecio a virilidade enérgica, mas seca do talento da Sra. Medori; assim como a facilidade melodiosa e esplêndida da Sra. De Lagrange. Para aquilatar, porém, a largura desses dois talentos, será loucura negar a reputação européia desta última, reputação que tão alto não tem formada a Sra. Medori.

Contra esta enunciação manifestou-se o público na noite de quinta-feira, que a aplaudiu freneticamente, chamando-a por vezes à cena a despeito da platéia que parecia ter sermão encomendado. Os lenços que se agitavam e as palmas que soavam estrepitosamente denunciam bem alto uma adesão franca da nossa sociedade à talentosa artista.

A Sra. Medori cantou bem a ária de Nabucodonosor. A música é de Verdi e por conseguinte entrava a Sra. Medori no seu gênero. Todos conhecem esse pedaço magnífico em que uma mistura de ternura e energia, de paixão e denodo, parece fazer falar todas as fibras da alma. Scudo pronuncia-se contra a revolução de Verdi, eu não; aceito e aplaudo-a.

A Sra. De Lagrange em sua ária foi admirável, não são notas que aquela garganta solta, são ondas de melodia, doidas e lânguidas, que estremecem, que saltam, que se curvam, e que se embebem afinal nas almas absortas e prostradas.

Desculpem o lirismo.

Saí deveras satisfeito do concerto.

No Ginásio tem-se dado as *Mulheres terríveis*, linda comédia de que já falei. Foi expandido o meu juízo acerca, e nada tenho a acrescentar. A Sra. Velluti continua na mesma altura a que se elevou no seu dificultoso papel.

A Sra. de Rios e a Sra. Chatelar, são dois escolhos de salão; é difícil não tropeçar neles.

Foi esta comédia em benefício do Sr. Militão. Estive no concerto do Lírico, e no Ginásio só cheguei a ver *Os ovos de ouro*.

É aqui que o Sr. Militão tem um papel do seu gênero, o excêntrico. É moço de aptidão, como disse em outra parte, e com estudo e a vontade que tem, não ficará estranho aos segredos da arte. Caminhando pouco a pouco é que eu o quero ver: custe a dar o passo embora, mas veja que o terreno esteja sólido. As vocações que se educam assim são mais maduras e mais iguais. Os saltos mortais no tablado são perigosos, e quase sempre fazem quebrar a cabeça e o futuro. São muito raras as reputações da véspera, e só se dão em uma certa ordem de tendências.

O Sr. Militão sempre me achará pronto, para observar-lhe os defeitos, assim como aplaudir-lhe as belezas; é esta a crítica que se exerce com os germens legítimos, com as tendências reais.

Caminhe assim, que caminha bem.

Houve em S. Pedro um drama em cinco atos, *Simão ou o velho cabo de esquadra*. Simão é um dos papéis do Sr. João Caetano, que o montou há pouco tempo, tirando grandes enchentes e grandes aplausos. Todos conhecem o entrecho daquela composição, não me cansarei em repeti-lo aqui.

O Sr. João Caetano esteve eminente nos últimos quatro atos. No primeiro notei-lhe maneiras e gestos menos rudes para um soldado, queria mais exatidão na pintura da individualidade; e um cabo de esquadra, ainda que tivesse saído de um salão, sempre é um soldado; o campo de batalha transforma o indivíduo.

Todavia o artista remontou-se no segundo ato. Aqui o contraste é de um belo efeito. A alegria e a chufa do campo de batalha tornou-se em abatimento e tristeza. O mudo é perfeito; há expressões, emoções bem desenhadas; e a frase acional é precisa, simples e eloqüente.

O Sr. Barbosa continua nas suas exagerações; toma gestos e inflexões de voz hiperbólicos, alonga as palavras, carregando sobre elas, tortura a língua, a arte, e a paciência dos pensadores que lá vão.

A Sra. Adelaide disse o seu papel com sentimento e inteligência. É uma artista de merecimento que eu desejara ver em papéis mais largos como em outro tempo.

Agora uma pergunta.

Todos conhecem o *Asno sempre é asno*. Ora, em que país e em que época, um pai usa de calção, cabeleira de rabicho, e chapéu *a três pancadas*, ao passo que o filho traça com um garbo de *lion*, fraque moderno, e botina francesa? ao passo que um velho mestre de escola de óculos verdes apresenta o característico mais híbrido, mais bastardo, mais furta-cor deste mundo?

Desejaria a solução deste enigma.

Ao Sr. Murtinho, artista de estro cômico bem pronunciado, acontece uma coisa. É sempre o mesmo; o mesmo semblante toma diversas formas, de maneira que o ator não entra na individualidade que representa, mas esta é que se encarna no ator. É uma grande qualidade a do característico, e na expressão do povo meio caminho andado.

É porque conheço o seu merecimento que lhe faço esta observação. Só se lavra a terra produtiva; nas estéreis deixa-se crescer o mato.

E com isto, demos fim à revista. Devia estrear no Ginásio hoje (22) a Sra. Isabel Maria Cândida, artista recentemente chegada do Rio Grande. À hora em que me lerem esses lindos olhos, leitora, já ela terá dado o seu primeiro passo no tablado fluminense.

É assim que o Ginásio desempenha a sua alta missão de aperfeiçoamento artístico.

Até domingo.

*O Espelho*, 23 de outubro de 1859.

**Sumário: — Ginásio. — Rafael, e Quero e não quero. Duas estréias. — Ópera Nacional. Abertura. Um sócia do cronista. — Notícias importantes.**

Hoje venho apressado, e de pouco tempo posso dispor para a minha crônica. Não procuro induzir a razão do fato; peço à leitora que se limite apenas a saber que venho apressado.

Imaginem contudo que corro para um *rendez-vous*, um serão em frase mais lata: falo de *Abel e Caim* que se dá hoje no Ginásio como estréia da Sra. Eugênia Infanta da Câmara, mandada contatar a Portugal, pela empresa daquele teatro.

Tão desconstruídas coisas se dizem desta artista, tanto se fala no drama, que eu sinto-me incerto e vacilante e levado por esta ansiedade natural que precede a todas as estréias. Anunciada para hoje, sábado, vamos enfim aquilatar a atriz que atravessou duas mil léguas para vir unir-se à companhia do Ginásio.

À hora em que a leitora vir estas páginas já o público terá, ou sancionado ou desmentido o nome de artista à Sra. Eugênia da Câmara. Nada avanço, porque nada sei a respeito, exceto uma reputação ultramar que a mesma senhora traz, como senha de entrada.

Esperemos.

Sobre estréias tem andado o Ginásio bem adiantado. Algumas apreensões levantadas há algum tempo acerca da decadência daquele pequeno teatro, creio que estão completamente destruídas com as freqüentes aquisições, de que se enriquece aquela jovem e inteligente corporação.

Sábado passado houve uma estréia também, a da Sra. Isabel, do Rio Grande. Subiram à cena nesse dia o drama *Rafael* e a comédia *Quero não quero*.

Ernesto Biester é o autor de *Rafael*. Sinto acanhada a esfera em que me revolve para poder fazer uma análise seria e profunda daquele drama. Tudo que posso dizer não passará de ligeiras observações tomadas *à vol d'oiseau*; mais nada.

Depois, assisti apenas a uma récita, e não conheço o drama em livro. São inconsistentes, portanto, as impressões que o meu espírito, sempre fiel ao compasso do dever, pode apontar. A leitora deve contentar-se com elas.

O drama foi freneticamente aplaudido pela platéia que estava em um dos seus melhores dias... melhores noites, quero dizer. Aplaudir, com o aplauso da crítica, isto é um assentimento íntimo. Todavia, discrepo um pouco da opinião geral, e ousou achar que dizer sobre o *Rafael*.

O drama é com efeito bonito, assim pelo lado da concepção como pelo lado do desenvolvimento, mas tem ainda defeitos entre essas belezas.

Como estilo, é lírico de mais; mesmo a sua lirismo por todos os poros; uma sucessão de odes, coruscante de figuras. Há trechos, em que a situação pede mais concisão, mais lisura, mais *netteté*, na frase, mas onde a firmeza da ação se perde em chuva superabundante de imagens. Revela-se aqui o autor pouco

cuidadoso, que só procura o efeito, arredando-se assim da intenção primitiva, que não lhe negarei, de uma pintura mais verossímil de caracteres.

Entrando na ação aquela D. Maria e o Comendador, não me parecem perfeitamente unidos ao drama. Estão mesmo afastados dele, e não sei como entram ali. Se o autor quis contrair à platéia a fibra da hilaridade, não o conseguiu sensatamente pela maneira por que o fez. Se intentou o desenho de dois caracteres, malogrou esse desejo, porque, além de carregar de mais no *crayon*, colocou os dois tipos tão mal ao pé da ação cardeal, que eles desaparecem completamente.

Estas observações são, de certo, justas. D. Maria e o Comendador formam um drama à parte, ou antes uma comédia isolada.

Nenhum elo os prende. Assim, pretendendo chegar à fusão da tragédia e da comédia, operada por Shakespeare, enganou-se completamente. Não fundiu as duas formas, uniu-as, não as encarnou, enlaçou-as.

Fora desta pequena queda, o drama é em geral bem escrito, e digno do nome de seu autor.

A platéia aplaudiu, como disse acima, o drama de sábado passado. É para estas páginas que eu guardei os meus.

O público, chamando à cena a Sra. Gabriela e os Srs. Furtado e Augusto, mostrou que sabe compreender a arte nas suas diversas expressões. Admira, porém, que não chamasse também o Sr. Heler, que trabalhou com talento e teve pedaços realmente lindos.

A Sra. Gabriela levantou o papel que lhe estava confiado acima da altura em que o colocara seu autor. A platéia o patenteou, e a crítica do folhetim vem sancioná-lo. Sancioná-lo e mais nada; o que diria eu? Ficaria descorado de verdade em face da criação de sábado.

Os Srs. Furtado e Augusto estiveram também dignos companheiros da eminente artista. Nas cenas capitais mediram-se, mas não perdeu nenhum deles; foi uma luta nobre em que não houve derrota, mas um recíproco triunfo.

Quanto à estreante o público não a chamou à cena como fez aos outros artistas, o que a alguns parece uma manifestação do seu desagrado. Não se deve julgar, porém, isso.

No que a Sra. Isabel fez mal foi representar ao lado da Sra. Gabriela. Ficou assim absorvida pelo eminente vulto.

Todavia, se posso desligá-la da massa de seus companheiros, acho que esse desagrado, que se quis atribuir à platéia, se existisse seria infundado. A Sra. Isabel é uma dama de talento; não tem voz sonora bastante, é verdade; é monótona às vezes, concedo; mas é preciso levar em conta as emoções de uma estréia, a altura de seu papel, o difícil de suas situações, e os vultos que trabalhavam nessa noite. Uma segunda prova regularizaria melhor a opinião pública.

*Quero e não quero* é uma linda comédia em que a Sra. Isabel também entrou; agradou nessa outra face de seu talento. Todos os mais nada deixaram a desejar, tanto a Sra. Júlia Heler, como os Srs. Martins e Paiva. A Sra. Julia representou mesmo com graça e inteligência.

Abre-se segunda-feira a Ópera Nacional com o *Pipelet*, opera em 3 atos, musica de Ferrari, e poesia do Sr. Machado de Assis, meu íntimo amigo, meu *alter ego*, a quem tenho muito afeto, mas sobre quem não posso dar opinião nenhuma.

A música é lindíssima e original; cômica e sentimental conforme as situações. Ferrari mostra aí que sabe a fundo o vocabulário musical; a leitora pode ir verificá-lo com os próprios ouvidos.

Desejo as maiores felicidades à companhia que se levanta agora.

O Sr. Amat, diretor e empresário, fez, além dos artistas conhecidos que tinha, a aquisição de dois artistas estrangeiros: o Sr. César Gianelli e a Sra. Paulina Gianelli. O público irá aplaudi-los; certo estou eu disso. A Sra. Paulina é uma perfeita segunda dama, e o Sr. César um excelente baixo, de uma voz volumosa e cheia.

Se tivesse mais tempo estendia-me ainda em considerações sobre esta útil associação. Tenho de passar a outras coisas, e para ocasião mais oportuna me guardo.

Todavia cumpre lembrar o infundado de certo preconceito que por aí passa como sentença. Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à idéia da nova instituição. Os que assim pensam parece ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? Com esse concurso do estrangeiro. Depois mesmo não admitiu em seu seio, a Cruvelli, por exemplo, que é tão francesa quanto eu sou turco?

Ora, em Paris, onde se dão essas coisas, há um Conservatório de música, em um alto pé de desenvolvimento, há iniciativa do governo, e teatro regularizado. Se lá se dá isso, por que motivo, entre nós, onde há falta de tudo, havemos de afastar os talentos estrangeiros?

O talento é cosmopolita, pertence a toda a parte, A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui da arte dramática, que é outra tese. A forma, aqui, não descora nem de leve a patriótica.

Negá-lo seria querer mal à instituição que tão verde de esperanças se levanta do ocaso de uma tentativa malograda; não é isso de esperar do público sensato.

Deve reentrar, hoje, sábado, no teatro de S. Januário, o Sr. Germano, com a sua companhia, de volta de Pernambuco. Leva o *Vinte e nove*.

Domingo (30) sobe afinal o *Sineiro de S. Paulo*, tão ansiosamente esperado. O Sr. João Caetano faz o papel de John.

O Sr. Ballestra Gali vai dar representações líricas no teatro de S. Januário que o Sr. Germano generosamente lhe abriu.

Tenho também notícia de que o pianista Pfeifer vai dar um concerto no salão do *Club*. Tanto ele como o Sr. Ballestra, são duas vítimas da direção do teatro lírico, que o público apreciará com imparcialidade.

Fecho esta notícia com a transcrição da dedicatória que o Sr. Mendes Leal (Antonio) fez ao Sr. Moutinho, do drama *Abel e Caim*.

"Meu Moutinho. Não te enfades comigo se te ofereço o meu *Abel e Caim*, tão injustamente condenado pelos inimigos virtuosos da Capital; sei que tens direito pela tua inteligência a oferecimento de maior valia; dou-te, porém, o que tenho; é a minha primeira produção dramática, a mais querida, e com ela os aplausos com que o público se dignou saudá-la em vinte representações consecutivas; não t'ó lembro por vaidade, lembro-t'ó para que me desculpes o arrojo.

"Vais ausentar-te da pátria, em mundo novo desprender o vôo à irresistível vocação que tão poderosamente te impele para o templo da arte, tão cheia de preconceitos entre nós, e já tão habilitada nas mais cultas nações da Europa; ao artista, pois, recomendo o meu pobre *Abel e Caim*, e se acaso te merecer alguma consideração, incumbo-te o papel de João de Mello; sei em que mãos o deposito, e contando com a tua artística colaboração, posso desde já contar com mais um triunfo, e se porventura o público brasileiro se dignar realizar-me as esperanças, guarda para ti a glória do bom êxito, porque te pertence de

direito; ao amigo resta-me agora aqui agradecer-lhe as provas de deferência e estima com que sempre tratou o pobre autor de tão modesta produção.

"Adeus, meu Moutinho, desculpa o prosaico da dedicatória e não repares na forma, vê só a intenção".

29 de outubro de 1859.

**Sumário: — Ginásio: — *Abel e Caim*; — uma estréia. — *Rafael*, um concerto e um triunfo.**

A opressão de um irmão, e o martírio lento de outro, com uma reação da vítima por cupola, eis sobre que repousa o drama *Abel e Caim* representado no Ginásio.

Não entro aqui na investigação da realidade dos fatos daquela peça. Não está isso nas atribuições da crítica-folhetim. Estou mesmo certo que, em geral, há alguma coisa do escritor nas suas obras capitais: muitas vezes as faces da criação são coradas com o próprio sentimento. Mas que vale isso aqui? Do alto destas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece.

Tomo pois a obra.

Há defeitos no drama de Mendes Leal (Antonio), mas não tão capitais que lhe mareiem o todo. O desfecho, por exemplo, é prolongado de mais. O autor quis fugir de precipitá-lo e caiu no extremo oposto, abrindo assim uma espécie de tortura ao espírito da platéia. Deveria ser mais preciso para ser mais completo.

Este fato, porém, como outros senões daquele drama, não depõem contra a massa da obra. Há cenas tocantes, bem conduzidas e bem desempenhadas, precisão no diálogo, verdade nos caracteres. O monólogo de João de Mello no segundo ato, a cena entre o galego e o senhorio do mesmo, a cena final desse mesmo ato, e duas cenas ainda do terceiro são de efeito e constituem os membros capitais do drama do Sr. Mendes Leal.

Se, com efeito, *Abel e Caim* é a narração de um fato, o autor com o instinto da arte, criando Francisco de Mello, *Caim*, fez mais que assinalar um indivíduo, encarnou nele a sociedade. A sociedade tem sido efetivamente o *Caim* do talento. Há martírios ignorados; — os que a história recolhe na sua piedade severa — são Camões, são Cervantes, porque os outros, tão dolorosos talvez, foram obscuros demais para o olhar da posteridade. Desgraçadamente para *Caim*, o martírio de *Abel* traz sempre a interrogação pungente do Senhor. Para a humanidade o Senhor é a história; no drama é o Dr. Manoel da Cunha.



O doutor é uma figura severa e simpática, mas estendida ao talento espezinhado, rara dedicação no meio do egoísmo social. É um papel alto de mais para o Sr. Paiva, um moço de estudo e habilidade, mas cujo talento sente-se estreito para aquela criação. Teve, de certo, pedaços em que não comprometeu a intenção do autor; mas, na apreciação sintética do papel, traiu a virilidade e a altura do tipo.

O Sr. Augusto, compreendeu o seu papel, ainda nas dificuldades mais insuperáveis. Efetivamente, por uma exatidão cruel do tipo, o poeta põe o intérprete de Francisco de Mello em uma situação deplorável, que demanda grandes recursos artísticos. Assim, pôs sobre os ombros do opressor o manto ridículo, de modo que o ator tem de ver-se em uma tortura cruel para afastar de si essa túnica, que lhe pode servir de sudário. A figura séria de Francisco de Mello tem de lutar com as humilhações que o acompanham por toda a parte e que se sucedem no terceiro ato; e assim, só grandes recursos artísticos e um talento legítimo podem vencer essas dificuldades. O Sr. Augusto soube conservar a dignidade no meio dos apupos; se discrepasse uma linha da altura em que estava, promoveria a hilaridade pública em vez dos aplausos sérios; conservou-se no Capitólio sem cair na rocha Tarpéia — tão perto como estava.

O Sr. Furtado Coelho tinha a seu cargo o desempenho de João de Mello — o *Abel*. As dificuldades do outro papel não existiam aqui, era apenas a resignação altiva que se concentrava no martírio. O artista compreendeu a situação, e entreviu a alma do poeta através da criação dramática. Encarnou-se nela e apresentou-se como um documento contra o egoísmo social. Teve cenas cheias, e no monólogo do segundo ato obteve merecidos aplausos.

Entretanto, em uma *Vênus de Medicis* a brancura do mármore pode ser mareada por uma nódoa, e a perfeitabilidade sofre assim em sua acepção ampla. Essas nódoas, ainda microscópicas, tornam-se mais salientes quanto mais bela for a obra do escopro, como, na ordem moral, as ofensas pequenas são grandes na razão direta da Providência ofendida. No Sr. Furtado Coelho há algumas dessas nódoas do mármore; algumas incorreções naturais em uma vocação que a prática não amadureceu ainda, e essas não lhe assentam no vulto.

Noto-lhe, assim, uma indolência na posição às vezes e uma conservação de mãos fechadas, que ofendem a elegância do palco. Depois, outras vezes um certo avançamento de cabeça, posição forçada, que produz os mesmos resultados. Estas pequenas negligências que não constituem, nem de leve, um demérito, podem servir entretanto à crítica insensata dos Cains da arte que por aí vestem púrpura de rei. Noto aqui essas negligências para evitá-las e para atingir assim ao complemento do belo.

O galego, desempenhado pelo Sr. Alfredo, é o Jau do poeta, o aguadeiro amigo de João de Melo. É tocante a cena com o senhorio deste, que vem pedir o preço mensal vencido, e a quem ele paga de suas economias. O Sr. Alfredo merece os aplausos que lhe deu a platéia naquele estreito papel: não desmentiu ainda as minhas previsões. Hoje, que deve estrear na comédia *Feio de corpo, bonito n'alma*, virá talvez confirmar a opinião que dele tinha feito.

O papel da Sra. Ludovina é também de pouco desenvolvimento; mas foi desempenhado com inteligência por uma vocação nascente ainda. Há frases ditas com talento e inspiração, mas outras em que talvez falta a unção do sentimento, relativo à situação.

Releva, porém, notar os poucos dias de sua existência artística, por quanto na Sra. Ludovina não hão de certo mentir, mercê do estudo, as tradições de uma família de artistas.

O Sr. Graça, no papel de José Evaristo, mostrou, como sempre, aqueles dotes artísticos que possui em larga escala. É o usurário especulador e estúpido nas maneiras e nas palavras. Desdém para o que é pouco, adulação com o que é muito.

Na cena do terceiro ato com a baronesa vai muito bem; sobretudo no gesto e na expressão fisionômica que apresenta quando a baronesa lhe diz entre risadas: — Nunca pensei que fosse tão... parvo!

Chegamos agora, leitora, à baronesa de Almourol.

Deixo de parte papel em si: é uma transformação desses anjos que, no meio da sociedade, sentem alguma coisa acima do lodo, como que um instinto humano que não poluía o contato social. Difere do anjo apenas em ser um pouco Maquiável — ou será ambas as coisas, se se pode casar a pureza ignorante do serafim com as finas teorias do diplomata.

Falemos da estreante.

Como disse na minha revista passada, encontravam-se as opiniões. Fui, por conseguinte, prevenido contra afetos e desafetos; e disposto mais que nunca a propor o X desconhecido na pedra da minha consciência.

Efetivamente o fiz; no fim do espetáculo tinha o meu juízo feito.

Há talentos especiais, vocações tendentes a uma certa ordem de aplicação, na qual, como em atmosfera própria, se desenvolvem e se legitimam. A natureza

não abre todas as inteligências. Marca-lhes órbitas, como a planetas. Se esta teoria nem sempre procede, é para trazer a exceção à regra e consolidá-la; não há muitos Humbolds na história.

Regem estas máximas na arte como em toda a humanidade. Em teatro, reprodução da vida real, os talentos são chamados a especialidades; e se muitas vezes as tendências parecem invadir novos caminhos, não passa isso como máxima, porque no tablado, como fora dele, os Humbolds são raros.

São generalidades estes juízos; mas não vêm aqui fora de propósito.

A Sra. Eugênia Câmara é um talento que não contesto, de certo. Tem disposições pronunciadas para a cena, onde um estudo acurado pode dar-lhe uma posição regular. É um trabalho de Sísifo; a rocha cai muitas vezes tendo atingido ao fim; conservá-la no cume da montanha é a pedra de toque dos talentos legítimos, das aptidões reveladas.

É talvez estranha e obscura esta linguagem; serei mais claro e mais franco; e fique certa a artista que não virei sussurrar-lhe um entusiasmo de consciência postiça. Sei o que sinto e digo-o bem alto.

A Sra. Eugênia Câmara tem uma esfera própria, a comédia, a comédia Déjazet. Em sua estréia teve a felicidade de mostrar-se de perfil, com toda a distribuição de luz e de sombras; de maneira que a platéia apanhou-lhe os traços mais vivos e reconhece-lhe as proeminências.

O drama não chama, não parece chamar a Sra. Eugênia à sua esfera. *Abel e Caim* pareceu de propósito ter a incumbência dessa demonstração. O segundo ato é, relativamente à baronesa de Almourol, a parte dramática, como o primeiro e o terceiro são a comédia do mesmo papel. É a comédia; esse tipo não é sentimental; é risonho, leviano, espirituoso, como nos salões. Para aí suas tendências a impelem; é esse o seu cunho, a sua rota marítima no oceano turbado da arte.

É perfeita aí? A imparcialidade da crítica dá uma negativa. há que estudar ainda, como talento jovem que é; e dizer-se o contrário, seria cortar as esperanças pela raiz, e fazer nascer-lhe no espírito algum sentimento pouco legítimo.

Assim, no terceiro ato, a par de um belo dito que tem, na cena em que Francisco Mello lhe está ajoelhado aos pés, assim como algumas frases mais, lia a cena anterior com José Evaristo, em cujo desempenho parece-me não conservar a majestade aristocrática que lhe pedia o tipo. Depois, uma outra coisa concorre ainda: a modulação habitual da voz, proveniente de um vício nacional, a que não está afeta a nossa platéia delicadamente suscetível.

Estas ligeiras observações são o apanhado de uma só noite, e ressentem-se de indecisão. O espírito público está talvez mais adiantado do que o meu; mas a crítica tem por fim analisar, e para analisar completamente lia mister de conhecimentos mais latos e documentos mais verdadeiros.

Mas, do que digo aqui, resultam axiomas que me parecem justificados já. São eles: não é o espaldar do drama, mas a poltrona da comédia que a Sra. Eugênia deve ocupar. Não está ainda acomodada nela, e como que mais se ressent das sinuosidades daquele estofado: o estudo e a vontade, e mão aberta aos verdadeiros amigos da arte, olhos cerrados aos dorsos flexíveis do cálculo e das afeições pautadas, eis os primeiros meios de que lançar mão, para fazer desaparecer este acanhamento de hóspede que lhe não faculta a ocupação ampla dessa poltrona de que falo.

Considerações são estas, feitas com cuidado, revelam acanhamento na frase e na observação. É que nas estréias a crítica deve colocar-se terra-a-terra, para apanhar assim impressões mais vivas e mais de perto; se se levantar às eminências da arte, como Anteu na torre, pode ouvir mal a nova palavra da arte. Não pratiquei assim; arredei-me de fazer paralelos; pus de parte os verbos revelados do tablado; esqueci-me da bela púrpura de César, para avaliar o manto modesto que novos ombros vinham cingir.

Fora talvez severo se não praticasse assim; mas eu não sou destruidor, e reparo apenas e como posso aquilo que posso aplaudir como devo. É a norma de meu caráter.

E basta por hoje estas coisas.

No Ginásio deu-se *Rafael*, na sexta-feira.

Houve também concerto instrumental. Sobre todos distinguiu-se o Sr. Cavalli na trompa. Nunca vi tirar notas semelhantes de um instrumento tão ingrato; o Sr. Cavalli merece de certo o nome de que goza como trompista. O Sr. Richet na flauta, o Sr. Domingos Alves no oficleide, e o Sr. Martiniano no fagote receberam também merecidos aplausos.

Terminou o concerto pelo quinteto do *Trovador*, sendo substituído o Sr. Gusmão pelo regente da orquestra, o Sr. Demétrio.

Já fiz uma ligeira análise sobre essa produção de E. Biester, e só notarei ainda uma inverosimilhança palpável do segundo ato, creio eu. Que prostração é essa de espírito em que estão todas as personagens que não atendem ao

comendador, que aliás tem excelentes pulmões? Confesso que não atino com justificação razoável.

A Sra. Isabel, como previ, foi já melhor; estava passada a crise de uma estréia, e o espírito mais sossegado, começa a alentar-se e ganhar novas forças. Ainda bem! é mais uma boa aquisição para o Ginásio.

Nada direi sobre os mais atores — já falei sobre eles em outra revista, onde avalei o desempenho do drama em geral.

No fim do drama o público chamou à cena a Sra. Gabriela, e com palmas lhe coroou o trabalho. Depois dois ramalhetes e uma poesia terminaram o capítulo do triunfo. O público é assim; vem de tempos a tempos deitar os seus louros à artista que tantas páginas tem escrito no livro da arte, e onde a crítica em sua consciência de imparcialidade não lhe pode negar uma realza legítima e absoluta.

A poesia distribuída é do Sr. Ernesto Cibrão, que me permite de a inserir aqui, e eu dou como um *specimen* de seu talento poético:

Se vês um povo a teus pés ansioso,  
Prendendo o gozo num sorriso teu;  
Se o vês chorando, se mudaste em pranto  
O doce encanto que o levava ao céu;  
Se o vês ardendo por pagar-te o prêmio,  
Que deve ao Gênio, que te deve, a ti;  
É porque o povo entrelaçou as almas  
No louro e palmas, que colheste aqui.

Rasga os espaços, poesia altiva,  
Não vás cativa por saudar a flor!  
Rasga os espaços, que é missão pequena  
Chorar a pena e decantar o amor!  
Rasga os espaços, e no vôo imenso  
Dize o que penso, quanto sinto aqui!  
— Sinto que um povo entrelaçou as almas  
No louro e palmas, que te deu, a ti.

Sinto que voas, — e o voar da glória  
Marca da história o fulgido arrebol!  
Basta! não venças os celestes lumes,  
Temos ciúmes do amor do sol.  
Basta! que eu canso de voar contigo,  
E mal te sigo no desejo, a ti;

Mas crê-me, *Artista*, que entrelaço est'alma  
Na pobre palma, que deponho aqui.

Tenho excedido os limites com esta já enfadonha e longa revista. Tinha ainda de falar do *Sineiro de S. Paulo*, o que importa duplicado folhetim. Reservo pois para a minha próxima aparição, e farei então considerações aplicáveis ao drama e ao teatro.

Leitora, até domingo.

5 de novembro de 1859.

**Sumário: — S. Pedro. — *Sineiro de S. Paulo*. — Ginásio. — *Feio de corpo e bonito n'alma*. — *Os amores de um marinheiro*. Luiz.**

Prometi na minha revista passada algumas considerações sobre o *Sineiro de S. Paulo*. Fiz mal; contava com mais algumas representações do drama, e enganado em minha esperança, acho-me agora com apreensões muito fugitivas para uma crítica precisa e imparcial.

Desta vez realizei um provérbio... oriental creio eu: ninguém deve contar com as suas esperanças; verdade tão simples que não precisava as honras de um provérbio.

As apreensões fugitivas de que falo, tocam apenas na parte minuciosa do drama e do desempenho. Sobre o todo talvez podes dizer alguma coisa.

Estranhei o anúncio do *Sineiro de S. Paulo*. Não me pareceu coerente arrancar do pó do arquivo aquele drama, velho na forma e no fundo, pautado sobre os preceitos de uma escola decaída, limpo totalmente de mérito literário.

Estamos no meio-dia do século. A arte, como todos os elementos sociais, tem se apurado, e o termo em que tocou, é tão avançado já, que nenhuma força conservadora, poderá fazê-la retroceder.

Assim, reprovei inteiramente aquela exumação. O *Sineiro de S. Paulo* não podia satisfazer às necessidades do povo, nem justificava um longo estudo de desempenho.

São fáceis de conceber estas asserções; e eu que as escrevo, conto com os espíritos que vêm na arte, não uma carreira pública, mas uma aspiração nobre, uma iniciativa civilizadora e um culto nacional.

Tenho ainda ilusões. Creio ainda que a consciência do dever é alguma coisa; e que a fortuna pública não está só em um farto erário, mas também na acumulação e circulação de uma riqueza moral.

Talvez seja ilusão; mas estou com o meu século. Consola-me isto.

Não faço aqui uma diatribe. Estou no meio termo. Não nego, não poderei negar o talento do Sr. João Caetano; seria desmentido cruelmente pelos fatos.

Mas também não lhe calo os defeitos. Ele os tem, e devia desprender-se deles. No *Sineiro de S. Paulo*, esses defeitos se revelaram mais uma vez. Há frases bonitas, cenas tocantes, mas há em compensação verdadeiras nódoas que mal assentam na arte e no artista.

Espero segunda representação para entrar detalhadamente no exame desse drama. O que deploro desde já é a tendência arqueológica de pôr à luz da atualidade essas composições-múmias, regalo de antepassados infantes que mediam o mérito dramático de uma peça pelo número dos abalos nervosos.

Não entro agora em considerações sobre o teatro de S. Pedro; pouco espaço me dão. As que devia fazer, creio que deixo entrever nestas poucas palavras que expendi.

Amor ao trabalho e coragem de dedicação. Se não for essa uma norma de vida, aquele tablado histórico, em vez de colher louros capitolinos, ver-se-á exposto à classificação pouco decente de hospital de inválidos. Não lhe desejo essa posição.

Agora vamos ter ao Ginásio, onde se deu, como segunda prova do Sr. Alfredo Silva, a comédia *Feio de corpo, bonito n'alma*.

Conhece esta composição, minha leitora? É do Sr. José Romano, autor do drama *Vinte e nove*.

Escrita debaixo de um sentimento liberal, e com intenção filosófica, nem assim o Sr. José Romano conseguiu fazer uma obra completa. Adivinha-se a substância, mas a forma é mesquinha de mais para satisfazer a crítica.

A idéia capital da comédia é revelar a beleza da alma na deformidade do corpo; Antonio é o Quasímodo, menos a figura épica; entre o ferreiro e o sineiro de *Notre Dame* há um largo espaço; aquele tem a verdade; este tem mais ainda, tem a grandeza.

Estas observações não servem de crítica. José Romano não pretendeu fazer um Quasímodo do seu Antonio, e por conseqüência o seu valor está a par da sua composição.

Há uma coisa ainda que separa Antonio do sineiro de V. Hugo, mas que o separa realçando-o, mas que o separa levantando-o, na apreciação moral. Antonio é *bonito n'alma* por um sentimento de amizade, por uma confraternização de operário. Se a gratidão embeleza Quasímodo é um pagamento de serviço, uma dívida de dedicação. Antonio é pelo desinteresse que se eleva, pela fraternidade da bigorna. Avantage-se mais.

O Sr. Alfredo foi bem no papel, apesar de tão limitadas proporções. Tinha a vencer a dificuldade de comover depois de fazer rir: venceu-a. Moço de aspirações e de talento não desmentiu a idéia que sonhou e faz nascer no público. Já lhe dirigi a minha saudação, e sancionando-a agora, protesto-lhe aqui imparcialidade severa, para laurear-lhe o merecimento ou castigar-lhe os defeitos, cronista como sou.

O Sr. Augusto foi artista no seu desempenho; devia ser operário, foi. As maneiras rudes do ferreiro não são de certo os modos elegantes do cavaleiro de *Maubreuil*. Soube marcar as distâncias.

A Sra. Eugênia Câmara, colocada na comédia, sua especialidade, fez a aldeã, segundo os conhecedores do tipo, perfeitamente. Não sou do número desses conhecedores, mas posso, pela tradição que tenho, sancionar a opinião geral.

O Sr. Martins, no desempenho de um literato parasita, não satisfez plenamente nem; a crítica nem o público. Aconselho ao artista mais ainda; e lembro-lhe as luvas de pelica, de que o diálogo fala a cada passo, e de que ele se esqueceu, creio. Da mesma, maneira lhe lembro que o exterior com que se apresenta não está de acordo com a individualidade que reproduz.

Houve terça-feira *Os amores de um marinheiro*, cena desempenhada pelo Sr. Moutinho.

O criador de *Manuel Escota* desempenhou-a como sempre. Deu vida àquela página sentimental, com um estudo completo do caráter. Na descrição da tempestade, no lugar em que, narrando com o gesto parece que segura realmente o leme, e nos derradeiros pedaços da cena, que pronuncia chorando, mereceu bem os aplausos que lhe deram, poucos talvez na opinião da revista.

É um artista de inspiração e estudo; tem sem dúvida uma especialidade, mas eu já fiz sentir que as especialidades são comuns na arte. E depois, que especialidade a do Sr. Moutinho! Vejam o *Torneiro*, vejam *Manuel Escota!*



E *Balthazar*, então! Ainda ontem o lavrador do *Luiz* deu ao público mais uma ocasião de ser apreciado. É ainda o lavrador de que falei, com o estudo dos menores gestos, de todas as inflexões. Tanto melhor! Confirma a opinião da crítica e do público.

O Sr. Furtado foi ontem um digno companheiro de *Balthazar*. Teve frases ditas com expressão, sobretudo aquele trecho em que faz a Elisa uma vista retrospectiva da sociedade; e o outro em que desenha a Joaquim a missão do sacerdote. O monólogo do 2.º ato vale bem o monólogo do *Abel e Caim*; há como que uma identidade de situação.

O Sr. Graça e o Sr. Augusto estiveram como sempre na altura da sua missão.

Elisa, a figura arquetípica do amor e do sacrifício, não preciso dizer que achou uma inteligente intérprete na Sra. Gabriela; já o fiz sentir em outra parte, onde dei parte minuciosa do seu desempenho, e onde não sei se fiz notar os finais do primeiro e segundo atos em que a criadora de *Marco* se transfigura em frases eloqüentes de amor e de paixão.

Não farei análise mais funda. A minha probidade de cronista está satisfeita; mas dela não precisa a consciência pública para avaliar o desempenho da *Elisa de Vallindo*. Não se comenta Shakespeare, admira-se.

Termino aqui, minha leitora. Vou amanhã (domingo) a S. Januário, e do que houver lhe darei conta na minha próxima revista.

Anuncia-se também no Ginásio as *Mulheres terríveis*. É a Odisséia da Sra. Velluti, e se a leitora ainda não viu essa linda comédia, não deve faltar a ela.

12 de novembro de 1859.

**Sumário: — Ginásio — Concerto de Elena Conran; *Valentina*, em benefício do Sr. Graça. — S. Pedro. — *Erro e amor*.**

Três fatos importantes constituem um relevo da semana teatral: o concerto de Elena Conran, o benefício do Sr. Graça, e o concerto de Luiz Anglais.

Começemos pelo primeiro.

Estava anunciado e todos esperavam esse serão lírico de que a Sra. De Lagrange faria parte. O alto merecimento da ilustre cantora devia necessariamente atrair uma concorrência real.

Não foi iludida a expectativa. A sala do Ginásio regurgitava de povo ávido de ouvir ainda uma vez a distinta e ilustrada artista.

O concerto, na verdade, foi brilhante.

Já falei de Paulo Julien em outro lugar. O jovem artista fez parte do concerto, e de arco na mão, sancionou a opinião que dele manifestei em uma das revistas passadas.

Mas, apesar de tudo, apesar da voz simpática da Sra. Conran, e dos dedos maravilhosos da Sra. Rémond, e do pequeno alemão, as honras da noite couberam de certo à Sra. De Lagrange.

O dueto da *Norma* foi freneticamente aplaudido; mas onde se manifestou o *furor* foi na celebre polca que a Sra. De Lagrange tem como sua, talvez, a mais querida flor artística.

Se há mãos que valem reinos, há gargantas que valem mundos. A Sra. De Lagrange revela efetivamente, naquela frase de melodias, mais que um direito de realeza, um direito de adoração.

As impressões produzidas pela execução da polca são realmente indefiníveis. As almas, como um Ícaro coletivo, prendem-se nas asas do hino e procuram seguir-lhe as harmonias para além dos planetas. Tarefa escabrosa! A última nota cai cheia de vida e inspiração; as almas despenham-se; é a terra. Foram-se as nuvens; resta a implacabilidade das cadeiras.

Não será esta a linguagem da análise, mas eu não sei que se fale outra depois de ouvir o que ouvi. Seria vestir uma casaca ao ideal, ou calçar botas ao infinito. É rude a comparação mas é exata. Não acho outra à mão.

A platéia fez justiça ao alto merecimento da Sra. De Lagrange. Em consciência, devia-o. Era necessário que o público sancionasse a reputação que se lhe não contesta de ilustrado; era mister que a Sra. De Lagrange, entre as recordações amargas que porventura tenha de levar da nossa terra, não guardasse uma idéia pouco generosa deste público tantas vezes caluniado, mas justiceiro no fundo.

Com efeito, chamada à cena muitas vezes, teve de repetir a sua polca; e o público, no entusiasmo espontâneo que o dominava, aplaudiu-a freneticamente.

Entretanto, uma parte capital do concerto que não estava anunciada no programa — esperava a artista e o público.

Era um grupo de artista, a companhia do Ginásio, que vinha oferecer à artista uma prova do alto apreço em que tem o seu merecimento.

A Sra. D. Gabriela, à frente de seus companheiros, era encarregada de reproduzir os sentimentos de que todos estavam animados. — Trazia uma coroa de beija-flores, e ao oferecê-la à cantora pronunciou com voz comovida as seguintes palavras:

"A companhia do Ginásio Dramático oferece a ti, artista de não vulgar talento, a ti, mulher de coração, boa, benévola, beneficente, um pequeno testemunho do apreço em que tem as tuas eminentes qualidades como artista e como senhora.

Agora, permite a tua irmã de arte, não rica de talentos como tu, que imprima em tua mão um beijo, em sinal de admiração, de respeito e de saudade".

Dada a coroa, pronunciadas as palavras, a Sra. De Lagrange abraçou com efusão e reconhecimento a sua irmã de arte. As palmas romperam então mais entusiásticas, ao ver aquelas duas cabeças altamente talentosas que se uniam pelo abraço do afeto e pelo ósculo da fraternidade.

No espírito do público havia alguma coisa acima das sensações normais; o ato que a companhia do Ginásio acabava de praticar falava bem alto e produzia uma nova ordem de impressões. As simpatias de que goza o Ginásio cresceram depois daquela noite memorável. Compreendeu que a arte é uma cruzada onde o ósculo recíproco alenta a coragem comum.

Acertou.

Um ramalhete foi ainda oferecido à Sra. De Lagrange por cada um dos artistas.

Eu gosto de ver estes sentimentos de fraternidade em uma época que levantou o egoísmo por dogma. Aprecio essa comunhão de espíritos, que é por ventura a religião da arte.

A Sra. De Lagrange, penhorada pelas maneiras e pelas palavras da Sra. D. Gabriela, e compenetrada do seu eminente talento, enviou à mesma senhora uma carta, onde a bondade da mulher se casa ao entusiasmo da artista. É ao mesmo tempo um aplauso e um afeto.

Daquela noite para a cantora e para os artistas do Ginásio restará eterna uma saudade.

Passemos ao segundo fato cardeal da semana: o benefício do Sr. Graça.

*Valentina*, drama em quatro atos, foi a peça que o distinto artista deu como espetáculo aos seus convidados. Não é completo, é apenas um grupo de belezas atadas como que a esmo. Conhece-se através das cenas uma pintura carregada de caracteres, um descarnado de sentimentos, talvez pungente de mais. O poeta, na apreciação moral da ação tornada, esqueceu-se das exigências da forma, e a face plástica não satisfaz plenamente o público.

Toda a ação de uma luta de sentimentos, um martírio aqui, uma opressão lá. Drama íntimo, se perde na incorreção da forma ganha no contraste palpitante dos caracteres. Há cenas, há lances verdadeiramente dramáticos. A aparição do menino afogado, quando os dois esposos estavam em luta íntima de paixão, é de mestre: o filho vem reconciliar duas almas que se desprendiam. O sangue de ambos vinha dizer: — não se podem separar, eu sou o elo que os prende.

A Sra. Gabriela, no papel de *Valentina*, interpretou cabalmente o caráter da protagonista. A unção de sentimento, deu-a ela à frase e ao gesto; e nas cenas capitais da peça, reproduz tanta verdade, que o espírito como que se incomoda; é doloroso de mais.

Foi um desempenho magistral, apesar de incomodada como estava nessa noite. A platéia, chamando-a à cena depois do drama, traduziu-lhe a satisfação em que estava, com palmas entusiásticas. Tocante apoteose!

O Sr. Graça tinha um papel trabalhoso, e que não era absolutamente cômico. Além de um belo característico, reproduziu plenamente o meio caráter do boticário... *químico, se me faz favor!*

Artista de merecimento e de largo gênio cômico, o Sr. Graça não precisava desta nova criação para constituir no Éden da arte a sua página de futuro. O preenchimento da sala e as palmas que o saudaram, são provas não equívocas de uma admiração justa. Mereceu-as: artista eminente e homem honesto, ocupa, como deve, um lugar distinto na consciência pública.

A dureza e a ingratidão de Henrique foram postas em ação com felicidade pelo Sr. Furtado; o amor e o ciúme de *Valentina* tecem por força oposta uma dura leviandade de seu marido, e nesse contraste que faz o drama revelou o Sr. Furtado bastante estudo.

Em S. Pedro o benefício do contrabasso L. Anglais nos deu o Erro e Amor, como parte dramática; e como parte lírica as notas derradeiras de Mme. De Lagrange no Rio de Janeiro.

Foi mais um triunfo para a eminente cantora. O teatro estrugia em um trovão de palmas; palmas eloqüentes que provam à Sra. De Lagrange entusiasmos não pautados por interesses da sombra. Foi repetidas vezes chamada à cena, e vitoriada de uma maneira estrondosa. Coroas, ramalhetes, flores, caíram a seus pés, como as derradeiras das palmas capitólicas colhidas entre nós.

O tablado, como o Jano da fábula, tem duas faces distintas: o Gólgota de um lado; de outro o Capitólio. A distinta cantora, que vai mar em fora em busca de novos climas, encontrou talvez, sem o esperar, os espinhos do primeiro; acaba de colher as mais viçosas palmas do segundo; é uma sublime desforra!!

Os dois últimos triunfos são as bênçãos que hão de acompanhá-la na sua rota do mar. Seja essa a redenção do público fluminense.

De uma coisa fico eu convicto, assim como uma grande parte da população: não será fácil substituí-la tão cedo.

O diálogo de contrabaixos foi merecidamente aplaudido. O Sr. Anglais fez, na verdade, maravilhas em seu pesado e prosaico instrumento. A noite de ontem provou mais uma vez a reputação de que goza, assim como deu a conhecer um patricio nosso, que em nada parece desmentir o talentoso professor.

Passemos ao *Erro e Amor*.

A sala dos dois primeiros atos é apropriada à época; e são de gosto os móveis. A decoração da herdade no 3º ato, se merece elogios pelo lado da pintura, não o merece na concepção. É uma fantasia, um capricho, um grupo de objetos, acessórios, sem definição, nem cabimentos. Revela na profusão uma herdade de lavrador opulento, e não a casa de dois esposos que começam a vida apenas.

*Erro e amor* não é um drama, é uma galeria de cenas desconchavadas, que provam evidentemente a incapacidade do Sr. José Romano, como dramaturgo. Tanto a concepção, como a forma, são um parto laborioso e exíguo de mal pensadas noites e lucubrações.

Escrevo apressado porque a hora se esgota. Contudo passarei em resenha os mais notáveis defeitos, pelo menos os que me ficaram de memória, fraca como a tenho.

Eis os capitais:

O marquês de Vila Velha encontra a mulher no quarto, e ouve uma voz de homem, que, por atenção ao Sr. José Romano, acredito que estivesse na rua.

Volta para a sala com ela e, não alcançando saber quem era essa pessoa misteriosa, tira um papel que faz a marquesa assinar. A marquesa, esquecendo-se de sua posição espinhosa, começa a discutir com o marido a sua assinatura. De maneira que o erro, o fato capital do drama, cede a uma discussão de papel de venda.

Nem se diga que o fogo reagia sobre a honra na alma do marquês; tanto não é isso, que no fim do 2º ato o bom homem cai sobre a sua cadeira ao ver um seu amigo que procura conter a marquesa na sala por meio de duas pistolas que traz. Caindo sobre a cadeira, o marquês exclama com dor: — Faltava-me a desonra!

Um moço, apaixonado pela marquesa e que a marquesa ama também, figura que a ação procura fazer simpática, rapaz abrasado por um amor puro, desenrola no segundo ato menos teorias sobre a marquesa, próprias para um desmoronamento social. O amor, diz ele pouco mais ou menos, o amor é Deus, criou-o Deus; o dever é dos homens, o dever é da sociedade.

— Escute o amor, esqueça o dever, Excelência!

É verdade que a marquesa em compensação tem uma tirada de moralidade, escrita de propósito para fazer *pendant* às teorias do outro. Mas justifica isto alguma coisa? As simples palavras do amante não lhe tiram a luz simpática que devia iluminar-lhe o caráter? Creio que não há duvida.

E a morte do marquês! Diante de seu inimigo, diz-lhe que vai matá-lo. Não o mata. Faz lhe um discurso em estilo guindado, e depois dá-lhe uma das pistolas que traz. É um duelo pelo que vemos.

Que faz o marquês depois de lhe dar as pistolas? Põe-se em guardar? Nada, vira-lhe as costas. O outro, mais fino que o Sr. José Romano, dispara!

Sinto parar aqui; nem mais uma linha de espaço. Domingo prometo fazer uma larga análise.

Nem me é dado falar em S. Januário, onde fui ver o *Anjo Maria*. — Exceção feita de alguns defeitos de desempenho, o drama satisfez-me. O cuidado da *mise en scène* e o estudo dos diversos papéis prova por ventura vontade e trabalho por lá! Ainda bem! o trabalho é sempre fecundo — a arte pede sempre sacrifícios!

19 de novembro, 1859.

**Sumário: — Ginásio. — *Miguel, o Torneiro*. — Teatro de S. Pedro: Duas palavras sobre o *Erro e Amor*. — Ópera Nacional: Abertura. — Teatro Lírico: *Trovador*. — Um convite.**

Já viu o *Miguel, o Torneiro*, minha leitora?

É uma imitação do francês, escrita pelo Sr. José Romano. Não era preciso a explicação; alguns galicismos de vocábulo e de frase, indicam à primeira vista que ali não há originalidade.

— Fui vê-lo na semana passada.

São os atores que levantam aquela peça, cujo entrecho, aliás, é bonito. O Sr. Furtado disse o seu papel bem, apesar da escassez do quadro; e a Sra. D. Ludovina acompanhou o artista na expressão da frase e do movimento cênico. Mas sobre o papel de um e de outro se levanta o papel do Sr. Moutinho. É o torneiro, a primeira figura da comédia.

O criador de *Manoel Escota* e de *Balthazar* está ali com o talento viçoso de uma vocação decidida. No estudo do torneiro, o Sr. Moutinho emprega, como fizera em outras criações, estudo de detalhe, e harmonia de todo. As duas cenas, a da bebedeira e a da preparação da mala, assim como a última da peça, são desempenhadas com talento e nada deixam a desejar.

Já dei a minha opinião em outra parte.

O Sr. Moutinho é moço de uma tendência vigorosa para a arte; saibam aplicarlhe o talento.

Assisti a urna segunda representação do *Erro e amor*, no teatro de S. Pedro. Repito o que disse; o drama não justifica o cuidado da decoração. A crítica séria não pode encontrar naquela produção o cumprimento dos preceitos da plástica; as cenas seguem-se, mas não se encadeiam; não se prepara a ação; no fim de cada diálogo o espectador repete aquela frase: *Qu'est-ce que cela prouve? à quoi bon cela?*

Sobre o desempenho sou talvez menos severo do que a opinião pública. Se um ator bom faz um drama bom, também um drama mau faz às vezes um ator mau. É a minha opinião. Não posso ouvir com seriedade a célebre fala do marquês no 3º ato; mas como recitar semelhante pedaço? A intenção do autor escrevendo roscas pestíferas, e baba asquerosa, não foi outra senão modular a declamação no ponto máximo da clave fônica.

Assim, se o desempenho do *Erro e amor* foi inferior, estava na altura do... drama.

É a teoria das relações.

Não autorizo assim mau trabalho cênico, justifico apenas.

Duas linhas de observação.

O autor de *Erro e amor*, além de não atar as cenas da sua peça, cai três ou quatro vezes em situações difíceis de que se tira desastrosamente. Assim, reclamando a ação em certos lugares a ausência dos principais vultos, o autor faz entrar em soma dois criados, Firmino e Ritinha, que só falam no seu próprio casamento, assunto palpitante para ambos, acredito, mas que não vem nada ao caso nas situações sérias.

É a farsa que se entrelaça com o drama.

No primeiro ato, um criado medroso, de quarenta anos ou mais, acha-se em uma sala escura e esconde-se a um rumor de passos que ouve.

Segue-se um diálogo que o criado ouve *ipsis verbis*. Para quê? Vem aqui a pergunta. Para que essa situação frívola, sem interesse, sem causa, sem fim?

Nas salas do marquês da Vila Velha não há um criado, de maneira que os indivíduos entram, metem-se por gabinetes sem encontrar viva alma.

Já falei na cena do primeiro ato, em que o marquês exige de sua mulher uma assinatura, tendo ouvido que ela conversava com um homem fora; assim como na morte do marquês no terceiro ato; morte ocasionada pela parvoíce do fidalgo, que dá uma pistola ao adversário e volta-lhe as costas.

Disse acima que as cenas não se prendiam entre si. É verdade; ninguém espera um lance, ninguém supõe uma cena. Acabou-se um ato, o que serão os outros? As conjecturas se perdem. Os dois primeiros atos por ventura deixam entrever o terceiro? Não, de certo. Entre os dois primeiros e o último, lia um vácuo que os monólogos preenchem, com toda a sua aridez e prosaísmo.

Podia ser mais, longo, se não tivesse de passar a outras coisas. A minha conclusão é simples. A crítica não se satisfaz como o *Erro e amor*; fora das linhas da arte, como está, não pertence a nenhuma forma dramática; é uma esfinge. Não serei eu o Édipo moderno.



Estreou a nova companhia da Ópera Nacional no teatro de S. Pedro. A representação ressentia-se do longo tempo de adormecimento, em que estavam os artistas até agora; mas, apesar disso, a vontade unânime, o capricho comum da companhia venceram grandes dificuldades. A ópera *Pipelet* é música de Ferrari, e uma das partituras mais cômicas e mais iguais do repertório moderno.

Foi estréia animadora; haja nesta vontade o estudo na áspera obra que empreenderam. Vontade e estudo para plantarem vivamente no país a idéia do canto nacional; vontade e estudo como o que empregaram no espetáculo da quinta-feira; sobretudo o Sr. Ribas, que tomou a parte de *Pipelet* havia dias, e que a desempenhou cabalmente.

Agora, que o governo estenda a mão ao punhado de artistas que em tão larga empresa se deitam. É o estudo pratico que fará nascer a emulação; por ele é que os preconceitos levantados contra o tablado irão caindo; é assim que a idéia da Ópera Nacional tomará raízes em chão nosso.

Última hora. Fui ao *Trovador* no Lírico; o Sr. Mirate cantou como sempre; a fazer erguer sobretudo a sonoridade esplêndida de sua voz. A Sra. Medori, indo bem na valentia da nota, não satisfaz plenamente nas expressões suaves da musica. Houve no desempenho da partitura de Verdi lugares dignos de aplausos, mas o todo era desigual.

Convido à minha leitora a ir hoje ao Ginásio ver a comédia — *Duas primas*. Dizem que é uma linda composição.

27 de novembro de 1859.

**Sumário: — Ginásio. — *Duas primas*. — Concerto de Scram. — S. Pedro. — *As mães arrependidas*.**

Há na moderna literatura dramática uma cabeça onde a faculdade produtiva levantou-se até Calderon o poeta, e até Dumas o romancista: é Scribe.

Scribe é uma figura esplêndida na galeria da arte moderna; e parodiando a frase de um escritor distinto, não é um dramaturgo, é um teatro. Não é como fórmula habitual que se diz *teatro Scribe*: ele vale um repertório. Medi a distância desde *Os contos da Rainha da Navarra* até aos Primeiros amores, e vede que literatura copiosa! que veia abundante! que teatro esplêndido!

*La comtesse du Toneau* é uma das composições do distinto escritor. É um quadro ligeiro, uma aventura da corte dissoluta e intrigante de Luiz XV. De um

lado, vemos a elegante Du Barry, rainha do coração e do espírito do rei, caminhar no alto de seu orgulho de amante real. Do outro, vemos o Conde de Lauzun, namorado derrotado da condessa, que procura vingar-se dela com o auxílio... de quem? de uma palmilhadeira, menina do povo, e que a voz pública apresenta como prima da Du Barry. Com estes dados, a pena do distinto escritor grupou cenas, talhou diálogos, e enfeitou uma comédia espirituosa.

*Duas primas*, chama-a em português a Sra. Eugênia Câmara, que fez uma tradução em geral boa.

As Sras. Velluti, Eugênia e Júlia, com os Srs. Furtado, Moutinho e Heller, foram os intérpretes da composição de Scribe.

Foi muito igual o desempenho. Além da altiva Du Barry e do elegante Lauzun, que a Sra. Velluti e o Sr. Furtado interpretaram com talento e precisão, há a palmilhadeira Julieta e Esperança, papéis da Sra. Eugênia e do Sr. Moutinho.

Tanto um como outro estiveram na altura das figuras que tinham a desempenhar. A primeira, porém, tinha um quadro mais largo, era o primeiro papel; e pôde por conseguinte pôr em relevo um talento que a comédia parece chamar e quase absorver.

Além do desempenho igual da comédia, foi ainda montada com esmero e precisão histórica.

A comédia não está absolutamente no espírito do Ginásio, mas constitui um doce amável nessa ceia da arte, em que, como diz um crítico moderno, Shakespeare dá a comer e a beber a sua carne e o seu sangue.

O jovem pianista Carlos Schram deu um concerto no Ginásio.

Já falei sobre a Sra. Elena Conran, que fez parte do concerto. Falemos de C. Schram.

É uma cabeça adolescente chegada há pouco a esta corte onde já se tem feito ouvir. Filho da loira e profunda Alemanha traz em si a índole vigorosa de seu país; é um verdadeiro talento alemão.

A platéia brasileira teve oportunidade de apreciar os dedos do inteligente menino. Não o aplaudiu, como mestre já, mas como uma palavra que o futuro pode fazer valer no livro da arte.

Nas variações de *Talberg* pôs em prática uma execução fácil e rara. Todos sabem como são difíceis as variações sobre o *Elisir d'amore*; pois bem, o

pequeno Schram, lutando com a dificuldade e com o conhecimento que todos têm daquele lindo pedaço, satisfaz e arrancou palmas à platéia.

Passará despercebido o compatriota de Mozart? Não creio. Talento definido, ainda que na aurora da sua voz artística, tem um direito de apoio.

Entretanto, tão jovem ainda, por que deixa a pátria, só, errando de nação em nação, comprando as comodidades de vida com os princípios de talento que uma prática severa tem ainda que vigorar? É o destino dos artistas? Também Mozart, isolado e sem recursos, foi obrigado a tomar o caminho do exílio.

Foi aplaudido, coberto de palmas, flores; teve nas faces e nos lábios, ardentes e belas duquesas parisienses; era criança; quando veio a idade, vieram as privações, teve de lutar. Não lhe deram o apoio que conserva o homem, para conservar o artista; e uma tardia proteção de príncipe não lhe valeu contra as invejas e contra as necessidades mais exigentes.

Este destino terá de cunhar a fronte do adolescente artista? Longe vá o agouro; desejo-lhe um céu mais cor de rosa.

Quem, como esse interessante menino, tem nas mãos o poder de dar uma harmonia às teclas mudas de um piano, deve ter direito de aspirar; e a pátria é obrigada a assegurar-lhe um futuro.

Não é um professor, repito; mas quem sabe a que poderá vir a ser?

Deixo Carlos Schram.

Passo a falar das *Mães arrependidas*, drama em 4 atos, representado no Teatro de S. Pedro, em festejo do aniversário do Chefe de Estado.

Começo por dar os meus emboras à tradução, que me parece boa, à parte um ou outro defeito de construção de frase. Depois tenho ainda a notar e louvar a *mise en scène*, e o que em linguagem técnica se chama marcação; os atores, pela maneira por que se cruzavam e moviam, revelavam o esforço de mão mais ou menos cuidadosa.

Eis um esboço do entrecho.

Dois indivíduos pretendem a mão de uma menina, rica herdeira, filha do conde e da condessa de Rovenkine. Um deles, fidalgo de alta e velha linhagem; o outro, simples filho de uma modista, que se faz passar por marqui de Loverdac.

É um capricho? uma ambição?

É um resultado da educação. Arthur Marquis, filho de uma simples costureira, foi educado nas academias; sabe e tem talento. Fadado para altos destinos, deixou-se desvairar por uma vontade de subir, e tomou um nome suposto. Nesse delírio até foge de sua própria mãe.

A condessa de Rovenkine, fidalga então com todas as vaidades aristocráticas, não passa também de uma antiga modista, companheira de Rosa Marquis, mãe de Arthur.

O conde de Plonzastee, um dos que aspiram à mão da menina Rovenkine, é o preferido pelo coração da rica herdeira; tem já o consentimento da condessa, e está quase a coroar os seus desejos.

Entretanto, Arthur, para quem só resta um último recurso, um casamento rico, deseja também a mão da menina, e encontrando-se com sua mãe em casa da condessa, manifesta-lhe esse desejo. A mãe faz-lhe sentir a dificuldade de obtê-la, mas ele ameaça-a com um suicídio. Era para desesperar: Rosa Marquis promete a seu filho a mão de Elisa, e vai pedi-la à condessa. A condessa recusa; mas, ameaçada de ser declarado publicamente o seu nascimento ínfimo, cede, finge ceder às instâncias de Rosa.

É uma luta entre o amor maternal e o orgulho da fidalga alinhavada, e neste contraste a ação dramática sobressai rigorosa.

Não cede, porém, Regis, conde de Plonzastee. Um dia, em casa da condessa, perante toda a família e convidados, faz alusões ferinas a Artur e acaba por insultar Rosa Marquis. Arthur não se pode conter e declara perante todos que ela é sua mãe. Falava a voz da natureza, um longo desdém acabava-se com as palavras de um instante; o arrependimento lavava a culpa; Arthur retomava o seu caráter simpático de homem de bem.

Não podiam as coisas ficar assim; desafiavam-se os dois rivais e vão bater-se. Quem morre? Arthur. — A condessa e Rosa vão tomar o hábito das irmãs de caridade; Regis e Cecília vão coroar seus votos.

O drama é bom, bem escrito, bem dialogado; mas estará isento de defeitos? Não.

Arthur, figura sobre quem se derrama uma meia-luz; condenado no desprezo de sua mãe, mas vítima da sociedade, pretendendo uma posição, que só podia alcançar com dinheiro e com títulos; levado afinal pelo reconhecimento público de sua mãe, podia bem escapar da espada do conde. A morte ali nem moraliza,

nem é uma necessidade palpitante. A provação podia remí-lo e faze-lo voltar a uma vida regular.

Depois, a vantagem era dupla; o conde Regis não tinha necessidade de matar Arthur, cujo único crime era pretender a mão de Cecília, como ele. Onde assistiam mais direitos?

É verdade que Arthur é apresentado como um jogador. Jogava porque aspirava uma posição; o casamento, que era o seu último recurso, mataria aquele vício, aquele meio de enriquecimento.

No terceiro ato, uma longa fala do conde Regis acabrunha o pobre Arthur Marquis. A nobreza argue ao plebeu um título falso, uma posição ambígua e uma vida de escritor manchada de baixezas.

Louvo a intenção do autor nesses belos períodos. São verdades aplicáveis a todas as situações, a todos os países. No meio das fronteiras sérias, das proibidades literárias ou sociais, há sempre desses leiloeiros da inteligência, mercadores do espírito, que vendem o escândalo e a calúnia. É um pedaço lindo, um dos melhores da peça.

Mas, ocorre-me uma coisa: Arthur Marquis é um caráter definido? Já o disse, sobre essa individualidade apenas se derrama uma meia-luz. Na maneira por que fala, não parece ser essa criatura do terceiro ato pintada pelo conde Regis.

Se o Sr. Mallefille reconheceu, como eu, a inconveniência ou pelo menos a desnecessidade de fazer sucumbir Arthur, não sei qual o motivo por que dá esse remate a sua peça; não quero crer que pretendesse manifestar assim a superioridade do barão sobre a casaca do filho de modista. Deve conhecer a índole do século.

É este o esboço ligeiro do drama, tal como o pude apanhar na sucessão rápida das cenas.

Agora o desempenho.

O Sr. Amoêdo interpretou sofrivelmente o espírito do seu papel, — Arthur. Vestiu-se com gosto, e tinha maneiras de salão. Tem uma fala no segundo ato que disse com a inflexão devida e com essa voz simpática que soube interpretar outros papéis conhecidos do público. O pedaço em questão é a autópsia própria, em que ele se descreve todo, falando de sua ambição, e de suas tentativas malogradas na literatura, soube dar o tom pungente e doloroso que prepara a sua individualidade para repelir mais tarde as alusões importunas do conde Regis.

Entretanto, um só movimento de mãos torna-o talvez monótono. Podia ser mais correto.

As Sras. Ludovina e Adelaide esforçaram por acompanhar o seu companheiro. Tiveram cenas mais ou menos bem jogadas, à exceção de algumas frases e trechos que se ressentiam da atmosfera romântica, na inflexão cantada e no gesto clássico demais.

A primeira interpretou a condessa de Rovenkine; e a Sra. Adelaide tinha a seu cargo a modista Rosa Marquis.

O extravagante conde Platão de Rovenkine, com a sua impassibilidade de cossaco, não foi mal; estava incumbido desse papel o Sr. Pedro Joaquim, que não se parecia em nada com o fidalgo arruinado do *Sineiro de S. Paulo*.

O Sr. Florindo, no desempenho do conde Plonzastee, não me pareceu completo. Tinha uma voz modulada; nada de inflexão natural, nada da maneira própria de falar. Forcejava por pronunciar letra por letra, mas traía ainda assim as regras da arte; fazendo parecer uma galeria de palavras sem expressão, como corpos sem almas.

A sua longa fala do terceiro ato em que, lançando alusões a Arthur, assinala verdades cruéis, foi aplaudido com entusiasmo pela platéia. Mas o conde, fidalgo de velha raça, homem de galão, conhecedor da sociedade polida; e colocado na situação de fingir calma, fazendo alusões ao falso marquês, fala daquela maneira no salão da condessa? Sabe o artista o que é a Rua Rivoli? Sabe o que é um salão de fidalga elegante? Deve sabê-lo; devia compenetrar-se do lugar em que estava e da situação que o prendia.

Quer o Sr. Florindo um exemplo? Fale com o Sr. Pedro Joaquim a respeito do conde de Riba-Coas, na *Escala Social*, papel que esse mesmo artista desempenhou; já podia modelar a sua declamação nessa fala pela declamação da fala idêntica do conde, em um salão, toda ela alusões a um indivíduo que aí está.

Desejava mais elegância no Conde de Plonzastee, e assim como menor trivialidade no porte, no gesto e na maneira de ter o chapéu na mão. Ora o coloca sobre a perna, dando alguns passos dessa maneira, o que não é bonito em uma sala; ora o muda de posição, mas dando-lhe uma volta para o ar exatamente como se faz na rua ou nas salas plebéias. Se estas linhas merecerem do artista alguma atenção, pode acreditar que são sinceras.

O Sr. José Luiz fez consistir o barão de Smoloff em apresentar-se hirto, sem maneiras, sem gestos, que denunciasssem a qualidade do seu papel.

Noto ainda uma coisa e será a última. No terceiro ato, apresentam-se dois indivíduos, dois fidalgos, no salão da condessa, se bem me lembro. Chegam sem dar fé de ninguém, passando mesmo pela incivilidade de nem falarem aos donos da casa. Não é essa a prática de todas as sociedades, sobretudo da alta.

*O Espelho*, 4 de dezembro, 1859.

**Sumário: — S. Pedro. — *O cativo de Fez*, e *Dez contos de papelotes*. — Ópera Nacional. — *Pipelet*. — S. Januário. Duas palavras.**

Augusto compensa Calígula, os Grachos fazem amar essa Roma do circo, de Nero, e das proscricções. Há sempre no passado uma idéia, uma lembrança que o representa no espírito pela melhor face.

A leitora sabe que o clássico não é o meu forte; aplaudo-lhes os traços bons, mas não o aceito como forma útil ao século. Digo forma útil, porque eu tenho a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana.

Assim não foi por simples gosto que fui assistir ao *Cativo de Fez*, fantasia romântica representada em S. Pedro. Duas foram as razões que lá me levaram: o meu dever de cronista, e a curiosidade de ver a Sra. Ludovina da Costa.

O primeiro motivo está provado com estas páginas: o segundo é fácil de justificar. A Sra. Ludovina está no caso de Augusto, compensa os desvarios da velha escola; é a trágica eminente, na majestade do porte, da voz e do gesto, figura talhada para um quinto ato de Corneille, trágica, pelo gênio e pela arte, com as virtudes da escola e poucos dos seus vícios.

Eis o segundo motivo que me levou ao teatro de S. Pedro para ver o *Cativo de Fez*. Se assim não fosse, o que iria eu lá ver? O *Cativo*? Um drama inconsistente, inverossimilhante, com todos os defeitos da escola e sem uma só das suas belezas?

O desempenho não me chamaria também ao salão de S. Pedro. A Sra. Ludovina é todo o drama; todo o mais pessoal, é força dizer, nem lhe apanha os vãos.

Abstenho-me pois de análise; todos conhecem o *Cativo de Fez*, como drama e como desempenho; fora inútil.

A noite não foi só o *Cativo de Fez*; tivemos também uma ária pelo Sr. Martinho e a comédia *Dez contos de papelotes*.

A ária é um trecho lírico sem importância, nem valor dramático; não me ocuparei com ela. Fora tomar tempo às minhas leitoras com uma futilidade, futilmente desempenhada. A idéia do Sr. Martinho, etc., de se matar pelo pé é homérica de trivialidade.

Admira-se da minha franqueza, querida leitora? Pois eu não. Estou acostumado com os críticos de além-mar — penas de ferro, de ferro, que não torcem, estilo *tranchant* que não orna de rodeios o pensamento, como os selvagens ornavam de flores a vítima que conduziam ao suplício.

Sou ousado assim? É uma argüição injusta, e que eu não creio nas minhas leitoras; como mulheres, sabem que a ousadia é a primeira virtude masculina. Desculpem a franqueza.

Mas eu erro talvez com toda esta franqueza. É aí o ponto da questão. Estou pronto a discutir com os lábios de rosa que me lêem agora; provem eles que as minhas apreensões em arte são erradas, eu tratarei de emendar-me, ou retirar-me da posição em que estou, se não for capaz de emenda.

Mas, por agora não; estou cômico do dever.

Folhetinista pobre mas honesto, prometo não dar um motivo de descontentamento aos belos espíritos encastoados em cachemira e seda, que têm a complacência de perder algumas horas comigo, antes de ir para o toucador; em compensação, estou certo que me não tomam por escritor fofo, alarve que coma pão, com perda do estômago social e do senso comum.

Adiante.

A comédia *Dez contos de papelotes* é original brasileiro por... três estrelas. Foi uma feliz idéia o incógnito; o autor que não conheço pode fazer alguma coisa de jeito: sem dúvida a comédia representada é uma primeira produção e não seria útil perder assim alguns loiros futuros.

Não é digna de um público ilustrado a comédia *Dez contos de papelotes*; sinto dizer-o, mas a minha proibição está antes de tudo. Dois sujeitos, um belchior, e outro, não me lembro de que profissão, entram em casa de uma menina solteira que mora com sua tia, e que vai casar com um primo. A tia não aparece nunca e ninguém dá fé da entrada dos dois gamenhos apesar da alta e estirada voz do belchior.



Estes dois sujeitos têm entrevista com a referida menina sem que ninguém ainda dê por isso.

Entretanto chega o noivo e é necessário esconde-los... por que? não sei, mas é preciso esconde-los. Um deles toma saia, chale, touca e vai sentar-se na poltrona, como se fora a célebre tia; o outro fica por ali algures.

E assim por diante.

Não continuo; temo ser franco de mais, e, desta vez, antes quero faltar ao meu dever de historiar o teatro.

O Sr. Barbosa (o belchior) não esteve na altura da peça e do papel: fez de uma criação grosseira uma entidade banal. Locução laboriosa, arrastada, com os *r* de carrinho, e as frases pronunciadas gota a gota; gesto grotesco, contorções de corpo e de fisionomia, eis pouco mais ou menos o belchior dos *Dez contos de papelotes*.

Por que é que o Sr. Barbosa não atende aos verdadeiros conselhos dos que prezam a arte?

Não presumo que só reconheça por títulos à crítica uma prática de longos anos; deve reconhecer e compenetrar-se de uma coisa: há uma qualidade que vale a prática, é o gosto; e esse não o dão longos anos de tarefa, é faculdade do espírito, atributo da inteligência.

Eu disse em uma das revistas passadas que o Sr. Martinho, dotado de um largo estro cômico, não devia deixá-lo ir sem cultura profunda e apurada. Repito a frase desta vez. Sabe o artista o que está perdendo é ouro, ouro de lei; uma vocação que poderia muito aproveitar para a arte.

Alguns negam ao artista uma redenção; eu não; creio, apraz-me crer, não sei se peço neste desejo de fé, que o Sr. Martinho não tem apagado todos os raios de sua estrela de inspiração. Se lhe restam alguns, poupe-os: valem ouro, valem futuro.

São palavras sinceras, de quem lamenta de coração um suicídio lento, suicídio laureado de flores e coberto de palmas.

Quem tem um capital de talento, tem necessariamente o dever de fazê-lo produtivo, acumular-lhe os juros pelos meios lícitos, e os meios lícitos são o estudo prático dos caracteres e dos sentimentos.

A não ser assim é inútil esperar pelo futuro, que o futuro quer sempre encontrar uma fortuna moral.

Estas reflexões, fí-las eu assistindo aos *Dez contos de papelotes*.

Quem o viu nessa comédia, assim como na ária antecedente, lamentou de certo a arte, e a paciência pública. Não havia ali, bom senso artístico, mas um delírio da arte nas suas noites mais ébrias; em vez da túnica aristofânica, foi um vestido de arlequim que o artista tomou aos ombros; ninguém se lembrava da arte em suas manifestações sérias; mas das noites suadas de delírio desses clássicos pavilhões dramáticos levantados em honra de uma das nossas páscoas.

Tive pena, confesso, senti-me confrangido de lastima; e é com sincera vontade de uma redenção que escrevo estas linhas.

A Ópera Nacional deu a sua segunda recita em S. Pedro. Cantou-se o *Pipelet*, partitura de Ferrari. Já falei a respeito, e disse o que julgava conveniente à nascente companhia. O desempenho, da mesma maneira que o primeiro, fez nutrir esperança de uma boa companhia de canto.

Finalizo com uma súplica. Tenho deixado no esquecimento o pequeno teatro de S. Januário, onde o Sr. Germano tem dado espetáculos com a sua modesta companhia.

Já falei uma vez, mas uma só vez. Pelo que em uma ligeira apreciação pude colher, é que com os elementos que possui, fazendo uma boa escolha de peças, o teatro de S. Januário tem direito a um apoio público. O *Anjo Maria* foi representado com gosto e estudo; falam também do *Anjo e demônio* onde tem um papel importante a Sra. D. Manoela.

Ultimamente foi levado à cena o drama *A Torre de Londres*, de grande espetáculo, e que pelo que me consta, foi montado com esmero e cuidado. Não conheço a peça, mas dizem que é uma das melhores do repertório clássico. Irei vê-la o mais breve possível, e procurarei freqüentar mais esse teatro que, apesar de afastado, tem por garantia o trabalho e a dedicação.

*O Espelho*, 10 de dezembro, 1859.

**Sumário: — Ginásio Dramático. — A vendedora de perus. — Dois Mundos. — S. Januário. — Anjo Maria. — Os filhos de Adão e Eva.**

O elemento democrático é uma proeminência em algumas das composições de César de Lacerda; o primeiro ato da *Probidade*, e os três atos dos dois mundos

parecem atestar a favor da asserção. Na *Probidade* é uma criatura ideal, Henrique Soares, protestando contra as superioridades obrigadas, e o talento honesto menoscabado em proveito da parvoíce; nos dois mundos é um paralelo frisante entre a aristocracia e a classe ínfima, entre o salão e a oficina; entre a casaca e a *blouse*, entre a luva e o martelo. Toda a vantagem fica ao mundo das pobrezaas honestas.

Ultimamente um novo drama: *Os filhos do trabalho*, dizem trazer ainda um cunho democrático; se não mente a tradição informante, o Sr. César Lacerda, com o seu novo drama, constitui-se um dos protestos vivos da geração literária contra as fórmulas safadas que levantavam à incompetência dos títulos um culto de guebros ilegítimo e parvo.

Todos conhecem os *Dois Mundos*; é inútil narrar as cenas que levam esse poeta operário ao pé de uma beleza altiva que só abandona com o ridículo na cara e a dor no coração.

Foi levado ainda uma vez no Ginásio, e ainda uma vez alcançou da platéia os aplausos significativos de um duplo instinto moral e social. Pelo seu lado o pessoal do desempenho conseguiu com felicidade pôr em relevo o pensamento do autor; e mereceu evidentemente menção notável.

O serralheiro Francisco, Fernando, o poeta operário, são as duas figuras proeminentes do quadro, e encontraram compreensão nos artistas encarregados desses papéis, o Sr. Heller e as Sras. Gabriela, Eugênia, Ludovina e Júlia, contribuíram para mais um bom efeito da composição do Sr. Lacerda.

É uma novidade velha, mas as novas não são comuns nesta época.

Engano-me talvez. Uma das comédias encostadas ao arquivo vestiu-se de novo e reapareceu para nos dar o reaparecimento do ator Mendes e da atriz Leonor Orsat. Todos conhecem essa composição, *A Vendedora de perus*. É rima intriga de corte como as *Duas primas*; peca, porém, por ter os vícios desta sem lhe ter as virtudes; tem o aparato, mas como merecimento cênico a diferença é em seu desfavor.

O Sr. Mendes, ator conhecido bastante nesta corte, soube dar vida ao caráter esquisito que desempenhava, apesar do papel que parece não ser dos melhores que o artista tem em seu repertório.

O Sr. Mendes pretende continuar a tomar parte em alguns espetáculos no Ginásio; então nos dará ocasião de apreciarmos uma vocação e uma prática que continuadas excursões pelas províncias não têm conseguido despir de legitimidade e inspiração. Com a sua senhora, a Sra. D. Leonor Orsat, poderá

contribuir com proveito para as noites divertidas do Ginásio. A Sra. Orsat tem, além de tudo, as tradições de uma época de entusiasmo, cuja evocação pode dar-lhe forças e seivas.

Vamos a S. Januário.

Sem recursos, mal localizado, e por consequência fora do centro da atividade Pública, o Sr. Germano troca cada esforço por um obstáculo, cada êxito por uma privação. Está no caso do Ixion da fábula, no meio do seu isolamento, isolamento devido a um orgulho muito legítimo de dignidade.

Não tem uma companhia completa e perfeita, sou o primeiro a dizê-lo; mas, por outro lado, posso discriminar o trabalho da incúria, e sempre que uma soma de talento se casa ao labor e ao estudo há uma probabilidade de futuro.

O movimento destes últimos dias no teatro de S. Januário, é um evidente pretexto do trabalho, e todo o trabalho carece de uma recompensa. É montando peças novas, ensaiando-as com acurado esforço e tino, que o Sr. Germano procura compensar a localidade e as prevenções gratuitas.

O *Anjo Maria*, comédia-drama do repertório moderno, tem sido levado à cena neste últimos tempos, com um desempenho que, pondo de parte algumas figuras, agrada em geral. O Sr. Germano e a Sra. D. Manoela são dois papéis capitais da peça, aquele na interpretação de Simão da Cruz e esta na de D. Maria de Castro; o Sr. Tomaz, inferior às vezes em outros papéis, no desempenho de Manoel de Castro, põe em ação disposições que atestam com evidência ter ombros talhados mais para a casaca moderna que para o gibão clássico. Se pudesse modificar esse papel, todo de nova escola, uma declamação que é o apanágio da escola antiga, estaria mais no espírito do seu papel.

É digna de nota a maneira por que a Sra. D. Manoela diz esta frase do fim do primeiro ato em resposta ao Dr. Júlio da Cruz:

— Diga antes, doutor, raça de homem de bem; morrem mas não se aviltam!

Tem outra frase ainda entre outras que diz muito bem, mas onde eu desejava menos energia, porquanto é na frieza da expressão que ela se faz mais frisante. É esta: — As filhas de Sandomil dão-se, não se vendem!

O barão de S. Benedicto é de um ridículo frisante, de um disfarçamento próprio de velhaco, e não foi mal compreendido pelo Sr. Valle, moço de disposição para o galã cômico.

Disponho desta vez de pouco espaço; mas tocarei ainda em uma comédia ultimamente representada nesse teatro: *Os filhos de Adão e Eva*.

É uma composição alegórica sobre o fato bíblico do primeiro pecado, feita com precisão no espírito e na forma da tradição. Não tenho tempo para traçar nem mesmo um ligeiro esboço do enredo.

As duas figuras salientes são o Sr. Vasques e a Sra. D. Manoela. O Sr. Vasques caracterizou-se com precisão e gosto, e sustentou o seu papel de corcunda. Tem futuro, não o deixe perder como alguns outros, nas doidices do tablado. De passagem lhe aconselho menos movimentos nas duas cenas mudas do segundo ato; atenua assim o efeito que devem produzir as outras personagens em seus diálogos.

A Sra. D. Manoela transfigurou-se; fez de *Marietta* o vulto concebido pelo autor: um silfo pela viveza, pelos movimentos graciosos, pela volubilidade da conversa, pela reflexão pueril de uma criança. Entre outras coisas noto aqui o seu olhar e o seu movimento ao ouvir a proibição do pomo da árvore misteriosa. Na primeira ruga de reflexão que se lhe desenhava na fronte, revelou Eva, a Eva da Bíblia, todas as Evas da humanidade. É por todos estes pequenos pontos que o belo está repartido.

E adeus, leitoras.

17 de dezembro de 1859.

**Sumário: — Ginásio. — *O romance de um moço pobre* (benefício da Sra. D. Gabriela). — *Casamento a marche-marche* (estréia da Sra. D. Teresa Martins). — Teatro S. Pedro. — *Escravo fiel* (drama).**

A odisséia de um deserdado, o sofrimento íntimo do pergaminho enfronhado numa casaca de mordomo, é o objeto de um dos mais notáveis dramas do moderno teatro francês, representado ultimamente com sucesso no Ginásio dramático: *O romance de um moço pobre*.

É difícil, muito difícil esboçar nestas ligeiras linhas o entrecho dessa bela produção de Octave Feuillet. A ação é larga e intrincada, já pela abundância dos fatos, já pela heterogeneidade dos caracteres que se embatem no movimento dramático.

O osso principal do esqueleto é, entretanto, simples. Maximo Odiot, forçado pelas privações, aceita um lugar de mordomo do castelo de Laroque, que mais tarde vem a descobrir que lhe pertence, sendo então um antigo mordomo de

seu pai (o marquês de Champcey) o proprietário fraudulento do castelo com o nome de Laroque.

Sobre estas primícias desenvolveu a hábil pena de Octave Feuillet um lindo drama, que pode ser considerado um chefe da escola moralista. Fechou no largo espaço de sete atos uma concepção e um desenvolvimento, onde o interesse da ação se casa perfeitamente ao desenho puro e correto dos perfis dramáticos.

Aplaudido freneticamente em Paris nas 150 representações consecutivas que teve, *O romance de um moço pobre* parece produzir no Rio de Janeiro um efeito igual ao seu merecimento. Foi trasladado para a nossa língua por uma das penas mais elegantes e corretas da imprensa diária, e, com desempenho e estudos felizes, arrancará mais aplausos.

A decoração do terceiro, quarto e sexto atos é obra do hábil cenógrafo, o Sr. João Caetano Ribeiro. Prima sobretudo a do terceiro e quarto atos. A primeira, uma tapada com áleas, é notável pela perspectiva aérea, pelo ambiente que separa e isola os troncos e as ramagens; a segunda, as ruínas de uma sala na velha torre de Elven, vista entre dois crepúsculos, o ocaso e o luar, é notável também pelo resultado feliz dos toques da luz sobre a fisionomia grave e majestosa de um montão de destroços; a passagem do dia para a noite é de um efeito mágico. O Sr. João Caetano Ribeiro prima sempre naquele gênero de pintura.

Em geral o desempenho foi bom. Tanto as caracteres do fundo, como as individualidades salientes, foram interpretados com inteligência e firmeza de espírito.

A Sra. D. Gabriela que, com os Srs. Furtado e Augusto, ocupou o primeiro plano do quadro, trabalhou com essa alma, e com essa consciência que formam um todo de artista; dois elementos, duas faculdades, que revelam o sentimento e a compreensão, o coração e a cabeça. A cena entre ela e o Sr. Furtado, nas minas, foi um duelo de arte.

O Sr. J. Augusto, no limitadíssimo papel de Laroque, elevou-se a uma altura a que só chega um talento superior; na cena da morte, no sexto ato, levantou-se ao que de melhor se tem visto aqui, nesse gênero. Desmentiu, como o tem feito sempre, as expectativas malévolas que presidiram a sua entrada para o Ginásio.

Estes três papéis que, como disse, ocupam o primeiro plano no desempenho do drama, assentam sobre um fundo luminoso onde é notável o efeito da luz, mesmo nos longes.

Distinguiu-se muito também o Sr. Paiva no papel de Bévallan, espírito frívolo e guebro das fortunas como ambicioso, e das belezas como sensual.

Como complemento, noto a parte da camponesa Cristina, desempenhada com muita graça e ingenuidade pela Sra. D. Ludovina. O papel do Sr. Almeida é que me parece estar mais nas forças do Sr. Graça, que tiraria deste grande partido. O Sr. Almeida não o comprometeu.

Satisfará o público os aplausos que merece esta linda composição? A platéia que aceitou sessenta e tantas vezes a *Probidade*, furtar-se-á ao *Romance de um moço pobre*?

Toda a resposta deve ser em favor do drama e do público. Como peça literária e como mérito dramático, o *Romance de um moço pobre* merece todo o apoio da platéia; posto que me não sente à mesma meta de princípios, em cuja cabeceira parece levantar-se o romance de Octave Feuillet.

Com este drama fez benefício a Sra. D. Gabriela. Artista reconhecida e legitimada por uma longa série de criações e triunfos, a Sra. D. Gabriela encontrou nos entusiasmos espontâneos de uma platéia ilustrada uma dessas ovações que honram o público honrando ao artista. Eram reverências conscienciosas que enfeitavam mais uma vez de flores e de cantos o nome ilustre da primeira atriz do Ginásio.

Não é só com estas estréias que o Ginásio se levanta gradualmente no espírito do público. Com um pessoal já numeroso, não se recusa a aumentá-lo em proveito de seu futuro.

Estreou no *Casamento a marche-marche* a Sra. D. Teresa Martins.

A comédia é linda e pequena, cheia de espírito e movimento. O papel da Sra. D. Teresa estava nas proporções de uma estréia modesta.

Já tratei desta senhora quando se achava no teatro de S. Pedro. Fiz-lhe então notar uma falta de alma, e ausência de estudo, dois obstáculos para um artista. Depois a escola viciosa em que estava; obrigada a representar em composições de segunda ordem, tudo era fatal ao futuro da Sra. Teresa Martins.

Desses defeitos não se desquitou já; é preciso tempo e vontade, e a vontade virá com o tempo. O que ele lhe não negava, e nem lhe nego agora, são tendências. Tem disposições, uma figura simpática, boa voz; pode ter futuro.

Vamos a S. Pedro.

Houve o *Escravo fiel*, drama original; e mais duas comédias do mesmo autor: *Pedro Hespanhol* e *Chins conspiradores*.

O drama foi coberto de aplausos e seu autor chamado freneticamente à cena. É quanto basta para satisfazer o trabalho de longas noites e laboriosos dias.

Todavia a espontaneidade destes aplausos só a justifica o instinto público que repele a escravidão; e aquela última cena, em que o escravo aparece com os foros de homem, tocou deveras nas fibras mais íntimas de alguns espectadores sérios.

Cronista como sou dos fatos teatrais, moço e crente, com este sentimento do gosto, com este entusiasmo do belo, não posso deixar de protestar no último ato dramático do teatro normal.

Não se enxergue nestas minhas palavras guerra acintosa e sistemática; sou o primeiro a reconhecer no autor do *Escravo fiel* inteligência e espírito; mas, os Humbolds não se encontram facilmente; e o autor do *Pedro Hespanhol* pode não ser perfeito dramaturgo, sem perder por isso os dotes intelectuais que lhe reconheço.

O *Escravo fiel* não parece ter um direito à estima do corpo literário. Fundado com a idéia de fazer relevar uma beleza d'alma em corpo negro, não tem desenvolvimento a par do pensamento capital.

A cena final do primeiro ato, por muita cor de verdade que tenha, é em parte inverossímil. Imagine a leitora a morte de um velho opulento no meio de seus parentes que lhe desejam a fortuna; apenas expira, saem todos furiosamente a esquadrinhar a casa em busca de alguma nota testamentária para aniquilar.

Em primeiro lugar a cena é inverossímil, ou pelo menos incoseqüente. Os parentes que estavam há dias nessa casa não teriam ocasião para essas pesquisas? Com um homem já velho e doente, impossibilitado de intervir em coisa nenhuma, a busca seria menos ruidosa e mais segura. Depois Firmino, rapazinho de 22 anos, não parece tão cínico que nem respeitasse um morto, para pesquisar os bolsos e camisas de Lemos, morto de cinco ou dez minutos.

Pouco antes de morrer, Lemos ordena a Lourenço (o escravo) que tire do oratório ou armário uma caixinha onde estão as suas últimas disposições. Ora, como disse acima, a família estava instalada na casa, e tendo procurado tudo, como é natural, não se lembraria nunca de ir ao oratório onde está essa caixinha?



Depois da luta entre o Padre Pedro e Salgado (ambos irmãos de Lemos) o Padre retira-se e engana-se no chapéu, levando um pelo comum. Que a verdade do caráter levasse um sacerdote a jogar o pugilato com seu irmão, está nos princípios da escola dramática. Mas que o autor interviesse na luta fazendo retirar-se o padre com um chapéu secular, isto é, apresentar uma dignidade da Igreja, revestida com as suas vestes sacerdotais, à gargalhada pública, é pouco de acordo com os princípios da moral que devem assistir em um povo. Não é assim que a arte civiliza; em uma época de marasmo religioso e indiferença pública para os dogmas cristãos, é matar a alma, cavar o céu, derrubar o altar.

Em todo o drama o autor procurou dar ao negro uma linguagem adequada; entrecaiu em um erro visível. Muitas pessoas que falam com o escravo usam sempre de um fraseado de salão a que o negro responde com conhecimento e precisão.

Há uma frase lindíssima, entretanto, desse mesmo negro.

— Eu sou negro mas as minhas intenções são brancas!

Em todo o drama o autor procurou dar uma cor local. Sinto que a decoração não o acompanhasse nesse desejo.

Concluo repetindo o que disse ao princípio. *O Escravo fiel* não pode ter aspirações a ser considerado um drama de absoluto mérito; pelo menos, na minha opinião.

Todavia, as tendências liberais do autor, alguma coisa de nacional que há, intenções de moralizar, salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação.

25 de dezembro de 1859.

**Sumário: — S. Januário. — Pedro (estréia do Sr. Furtado). — Ginásio. — Uma carta do Sr. Bitencourt da Silva.**

Estamos em festas e como que os teatros se apostaram para não nos darem novidade alguma.

Não há situação apática no sentido absoluto da palavra; há mesmo movimento, mas não há notícia importante ou fato notável.

É verdade que no curto espaço de uma semana, uma exigência assim é pouco justificável; mas nestes últimos tempos os teatros acostumaram-nos a isto; e o costume, conforme o provérbio, faz lei.

Entretanto confesso que um egoísmo puramente físico, ou por outra, um instinto de conservação faz-me ver um céu de coisas velhas. A estação tem sido violenta, e um calor tropical dá aos membros certa tendência ao repouso, e transforma com facilidade um simples cronista em turco de bom gosto com visos de papa Alexandre VI.

Esta tirada equivale a dizer que me canso horrivelmente no escrever destas páginas em um tempo como este. Evidentemente se o meu folhetim nunca teve um préstimo sério, goza da qualidade notável de suadouro.

Mas aceitam por acaso esta desculpa?

Acima dos furores da estação e das minhas tendências orientais está o dever, o implacável dever de relatar os fatos do teatro.

Vamos lá.

Atado a esta rocha fatal chamada folhetim, inerte, Prometeu como sou, nem tenho ao menos um coro de Oceânidas para consolar-me no infortúnio.

Tenho o teatro que me chama.

Vamos ao teatro.

No Ginásio nada de novo se tem dado. Repetiu-se ainda o *Romance de um moço pobre* que continua a ser bem recebido.

Houve em um dos dias da semana, no Ginásio, um concerto instrumental dado pelos irmãos Growenstein.

Ouvi ainda uma vez o jovem Carlos Schram fazer brilhanturas nas suas teclas, e, mais ainda, um duo admirável de harpa e contrabaixo. Este instrumento foi executado pelo Sr. Anglais.

O Sr. Anglais é um artista de mérito. Entregou-se com afinco exclusivo ao estudo do seu contrabaixo, e faz verdadeiros milagres de música com o arco. Confesso que é uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesse gênero.

Acabo e assistir, há meia hora, à estréia do Sr. Furtado Coelho no teatro de S. Januário. O drama escolhido foi o Pedro de Mendes Leal Junior.

É muito conhecido esse drama para que me ocupe em uma narração estéril do entrecho. Casa-se perfeitamente ao meu espírito a idéia vigorosa dessa bela composição. Separo-me talvez em alguns pontos na maneira de vestir o pensamento.

O que se nota sobretudo no *Pedro* é a tendência liberal que têm tornado recentemente os vultos da literatura.

O nome ilustre de um conde que cai para dar lugar ao nome do talento obscuro que se levanta, é o pensamento do drama e constitui para mim um símbolo. É a democracia do talento que reage sobre a nobreza do brasão, um elemento poderoso que procura suplantiar uma força gasta.

Com esta combinação os choques dramáticos são de completo efeito. É assim que o ilustre poeta preenche os dois fins do drama: o fim puramente da arte e o efeito filosófico.

Os artistas encarregados do desempenho como que se sentiam vacilantes e incertos. Na segunda representação é de supor que estejam mais seguros de seus respectivos papéis.

O Sr. Furtado Coelho já é conhecido nesse papel, que eu considero um dos seus melhores fatos no teatro. Tem a sua fibra artista mais desenvolvida nos tipos de altivez, nos caracteres frisantes do orgulho intelectual, *Pedro* e *Henrique Soares*, além de outros, são por isso dois papéis felizes nas mãos do artista.

Consta-me que a Sra. Eugênia Câmara está contratada nesse teatro onde deve estreiar brevemente. São duas novidades que eu não contava dar aos leitores, tão pouco esperava eu por elas.

Uma novidade ainda.

Acabo de ver uma carta dirigida pelo colaborador deste jornal, o Sr. Bitencourt da Silva, ao ator Joaquim Augusto, do Ginásio.

É uma bela peça, escrita com precisão e clareza, e verdadeiramente inspirada pelo raro trabalho do artista que nos mostrou o octogenário Laroque do *Romance de um moço pobre*.

Na minha revista passada falei já desse inteligente artista e da sua admirável criação, e como todos os que o viram não me canso de vê-lo nem de falar nele.

Com a sua entrada para o Ginásio, o Sr. Joaquim Augusto veio mostrar-nos a transfiguração de uma vocação erradia outrora em um clima que te não convinha, o que forçosamente lhe nulificava a aptidão e a inteligência.

Artista consciencioso, aperfeiçoado pelo estudo e pela observação, não podia viver na luz melancólica que um quadro envelhecido te podia dar; o romantismo não se acordava com a sua fibra dramática; chamava-o uma outra escola; uma outra platéia.

Eu, que tão crente sou nos efeitos benéficos da rampa, regozijo-me sempre que uma garantia de futuro vem assentar assim sobre o tablado.

A carta do Sr. Bitencourt da Silva é a reunião calma dos pensamentos que se agitam perdidos, cada noite, em uma platéia inteira.

10 de janeiro de 1860.

# Revista Dramática

(1860)

**Sumário: — A crítica teatral. — *Mãe*, de José de Alencar.**

Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada.

A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito de censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de envolta com as calúnias.

Então, a crítica aplaudida ontem, é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso.

Esta perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever. Sei que vou entrar em uma tarefa onerosa; sei-o, porque conheço o nosso teatro, porque o tenho estudado materialmente; mas se existe uma recompensa para a verdade, dou-me por pago das pedras que encontrar em meu caminho.

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica.

Estes preceitos, que estabeleço como norma do meu proceder, são um resultado das minhas idéias sobre a imprensa, e de há muito que condeno os ouropéis da letra redonda, assim como as intrigas mesquinhas, em virtude de que muita gente subscreve juízos menos exatos e menos de acordo com a consciência própria.

Se faltar a esta condição que me imponho, não será um atentado voluntário contra a verdade, mas erro de apreciação.

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como

forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine.

Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo.

Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito.

Com estas máximas em mão — entro no teatro. É este o meu procedimento; no dia em que me puder conservar nessa altura, os leitores terão um folhetim de menos, e eu mais um argumento de que — cometer empresas destas, não é uma tarefa para quem não tem o espírito de um temperamento superior.

Sirvam estas palavras de programa.

Se se quisesse avaliar a nossa existência moral pelo movimento atual do teatro, perderíamos no paralelo.

Ou influência ou estação, ou causas estranhas, dessas que transformam as situações para dar nova direção às coisas, o teatro tem caminhado por uma estrada difícil e escabrosa.

Quem escreve estas palavras tem um fundo de convicção, resultado do estudo com que tem acompanhado o movimento do teatro; e tanto mais insuspeito, quanto que é um dos crentes mais sérios e verdadeiros desse grande canal de propaganda.

Firme nos princípios que sempre adotou, o folhetinista que desponta dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro.

E crê: se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em contato com os grupos populares. Deus me absolva se há nesta convicção uma utopia de imaginação cálida.

Estudando, pois, o teatro, vejo que a atualidade dramática não é uma realidade esplêndida, como a desejava eu, como a desejam todos os que sentem em si uma alma e uma convicção.

Já disse, essa morbidez é o resultado de causas estranhas, inseparáveis talvez — que podem aproximar o teatro de uma época mais feliz.

Estamos com dois teatros em ativo; uma nova companhia se organiza para abrir em pouco o teatro Variedades; e essa completará a trindade dramática.

No meio das dificuldades com que caminha o teatro, anuncia-se no Ginásio um novo drama original brasileiro. A repetição dos anúncios, o nome oculto do autor, as revelações dúbias de certos oráculos, que os há por toda parte, prepararam a expectativa pública para a nova produção nacional.

Veio ela enfim.

Se houve verdade nas conversações de certos círculos, e na ânsia com que era esperado o novo drama, foi que a peça estava acima do que se esperava.

Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento.

Esta peça intitula-se *Mãe*.

Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e as prescrições da arte sem dispensar as sutilezas de cor local.

A ação é altamente dramática; as cenas sucedem-se sem esforço, com a natureza da verdade; os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas.

Altamente dramática é a ação, disse eu; mas não pára aí; é também altamente simples.

Jorge é um estudante de medicina, que mora em um segundo andar com uma escrava apenas — a quem trata carinhosamente e de quem recebe provas de um afeto inequívoco.

No primeiro andar, moram Gomes, empregado público, e sua filha Elisa. A intimidade da casa trouxe a intimidade dos dois vizinhos, Jorge e Elisa, cujas almas, ao começar o drama, ligam-se já por um fenômeno de simpatia.

Um dia, a doce paz, que fazia a ventura daquelas quatro existências, foi toldada por um corvo negro, por um Peixoto, usurário, que vem ameaçar a probidade de Gomes, com a maquinação de um tramo diabólico e muito comum, infelizmente, na humanidade.

Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, porque com dinheiro removia a tempestade iminente, deixa à sua filha o importante papel de salvá-lo e salvar-se.

Elisa, confiada no afeto que a une a Jorge, vai expor-lhe a situação; este compreende a dificuldade, e, enquanto espera a quantia necessária do Dr. Lima, um caráter nobre da peça, trata de vender, e ao mesmo Peixoto, a mobília de sua casa.

Joana, a escrava, compreende a situação, e, vendo que o usurário não dava a quantia precisa pela mobília de Jorge, propõe-se a uma hipoteca; Jorge repele a princípio o desejo de sua escrava, mas a operação tem lugar, mudando unicamente a forma de hipoteca para a de venda, venda nulificada desde que o dinheiro emprestado voltasse a Peixoto.

Volta a manhã serena depois de tempestade procelosa; a probidade e a vida de Gomes estão salvas.

Joana, podendo escapar um minuto a seu senhor temporário, vem na manhã seguinte visitar Jorge.

Entretanto o Dr. Lima tem tirado as suas malas da alfândega e traz o dinheiro a Jorge. Tudo vai, por conseguinte, voltar ao seu estado normal.

Mas Peixoto, não encontrando Joana em casa, vem procurá-la à casa de Jorge, exigindo a escrava que havia comprado na véspera. O Dr. Lima não acreditou que se tratasse de Joana, mas Peixoto, forçado a declarar o nome, pronuncia-o. Aqui a peripécia é natural, rápida e bem conduzida; o Dr. Lima ouve o nome, dirige-se para a direita por onde acaba de entrar Jorge.

— Desgraçado, vendeste tua mãe!

Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com mestria e revela pleno conhecimento da arte no autor.

Ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título.

Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora, que este o sabe, aparece envenenada. A cena é dolorosa e



tocante; a despedida para sempre de um filho, no momento em que acaba de conhecer sua mãe, é por si uma situação tormentosa e dramática.

Não é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar?

Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriete Stowe — fundado no mesmo teatro da escravidão.

Os tipos acham-se ali bem definidos, e a ligação das frases não pode ser mais completa.

O veneno que Joana bebe, para aperfeiçoar o quadro e completar o seu martírio tocante, é o mesmo que Elisa tomara das mãos de seu pai, e que a escrava encontrou sobre uma meia em casa de Jorge, para onde a menina o levará.

Há frases lindas e impregnadas de um sentimento doce e profundo; o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico.

O autor soube haver-se com a ação, sem entrar em análise. Descoberta a origem de Jorge, a sociedade dá o último arranco em face da natureza, pela boca de Gomes, que tenta recusar sua filha prometida a Jorge.

Repito-o; o drama é de um acabado perfeito, e foi uma agradável surpresa para os descrentes da arte nacional.

Ainda oculto o autor, foi saudado por todos com a sua obra; feliz que é, de não encontrar patos no seu Capitólio.

A Sra. Veluti e o Sr. Augusto disseram com felicidade os seus papéis; a primeira, dando relevo ao papel de escrava com essa inteligência e sutileza que completam os artistas; o segundo, sustentando a dignidade do Dr. Lima na altura em que a colocou o autor.

A Sra. Ludovina não discrepou no caráter melancólico de Elisa; todavia, parecia-me que devia ter mais animação nas suas transições, que é o que define o claro-escuro.

O Sr. Heler, pondo em cena o caráter do empregado público, teve momentos felizes, apesar de lhe notar uma gravidade de porte, pouco natural, às vezes.

Há um meirinho na peça desempenhado pelo Sr. Graça, que como bom ator cômico, agradou e foi aplaudido. O papel é insignificante, mas aqueles que têm visto o distinto artista adivinham o desenvolvimento que a sua veia cômica lhe podia dar.

Jorge foi desempenhado pelo Sr. Paiva que, trazendo o papel à altura de seu talento, fez-nos entrever uma figura singela e sentimental.

O Sr. Militão completa o quadro com o papel de Peixoto, onde nos deu um usurário brutal e especulador.

A noite foi de regozijo para aqueles que, amando a civilização pátria, estimam que se faça tão bom uso da língua que herdamos. Oxalá que o exemplo se espalhe.

Na próxima revista tocarei no teatro de S. Pedro e no das Variedades, se já houver encetado a sua carreira.

Entretanto fecho estas páginas, e deixo que o leitor, para fugir ao rigor da estação, vá descansar um pouco, não à sombra das faias, como Tytiro, mas entre os nevoeiros de Petrópolis, ou nas montanhas da velha Tijuca.

29 de março de 1860.

**Sumário: — *Dalila*. — *Espinhos e flores*, de Camilo Castello Branco.**

O maior feito de César não foi vencer Pompeu, mas atravessar o Rubicon.

Nós outros da história moderna também temos o nosso Rubicon a atravessar; e se um ministro *sua sangue e água* na discussão da lei do orçamento, o folhetinista também sofre suas torturas com a apresentação do seu primeiro folhetim.

Ninguém calcula as incertezas e as incertezas em que luta a alma de um folhetinista novel, depois de lançada nesse mar, que se chama público, a primeira caravela que a custo construiu no estaleiro das suas opiniões.

É uma crise que dura pouco, mas que produz lutas atrozes. A dúvida desaparece quando o primeiro, o segundo, o terceiro, o décimo amigo veio com a mão aberta e o sorriso leal dizer-lhe uma palavra de animação.

Eu confesso que estive em uma situação idêntica à que descrevi acima; por vezes intentei renegar a religião que abracei e vender a alma ao primeiro demônio que me aparecesse.

Vedou-me a audácia esse passo; e murmurou-me ao ouvido aquelas palavras que atiraram Napoleão às pirâmides, e acabou por me dizer: caminha!

Ora, em consciência, eu devia caminhar; tinha calçado o coturno de crítico dramático, e devia a todo custo seguir a rota que eu mesmo me tinha traçado.

Caminhei, pois, e sem dar parte das torturas da viagem, tomo o braço ao leitor e vou mostrar-lhe os primeiros esforços de uma tentativa louvável.

O teatro das Variedades abriu suas portas com o drama de Octave Feuillet — *Dalila*.

Octave Feuillet, à imitação de muitos, escreveu a *Dalila*, como um romance em diálogos. É assim o *Aldo* de George Sand, e as cenas dramáticas de Alfredo de Musset.

Antonio de Serpa leu a concepção do escritor francês, imitou, substituiu e fez um drama.

Evidentemente a obra primitiva merecia o trabalho do literato português; é uma das produções mais lindas da musa moderna.

Obra de imaginação, oscila entre os arabescos da fantasia e os relevos da arte, resultando desse embate uma composição de alto alcance filosófico. O amor lascivo que se opõe ao amor casto e honesto para sufocar-lhe as aspirações: é a história de todos os dias.

Dalila, a princesa Falconieri, é uma mulher de mármore sem a cabeça e sem o *champagne*. É o ideal da vaidade com todos os seus caprichos, com todas as suas lascívia. Não visa o ouro do opulento, mas arma às aspirações leais de uma alma cândida e virginal; espera um adolescente à porta da vida para arrebatá-lo a um mundo enervante e sórdido que é o seu reino.

Corta ao pobre Sansão que lhe adormece nos braços — as asas da aspiração e do futuro, para atirá-lo inerme e desesperado às mãos dos filisteus que o esperam na porta.

Ao pé da princesa está a figura de Carnioli. Carnioli é um tipo especial: é um nobre opulento que se compraz em proteger as vocações, que faz da arte o seu Deus e dos artistas os seus santos.

Um dia voltava da Turquia, costeando o Adriático, foi ter à Dalmácia onde passou torturas a ouvir os sons rouquinhos da guzla, ele o mais fervente adorador das óperas de S. Carlos. Era forçoso partir, fugir àquela melodia grotesca.

No caminho esperava-o um artista alvorecente, um pastor de cabras que já transportava a alma para as cordas de uma rabeca. Educou-o e cooperou para fazê-lo um artista; é a sua obra, a melhor obra; mira-se nela com a vaidade de um Narciso e com o entusiasmo de uma paternidade feliz.

Carnioli não é nem Augusto nem Luiz XIV; — a sua proteção não cai sobre os artistas com o século das conveniências reais; mas ao impulso de um entusiasmo expansivo que é a legitimidade dos seus afetos.

A sua obra é André Roswein — a criança da rabeca; coração virgem e modesto que só vê duas estrelas no futuro: a arte e Amélia Sertorius.

Amélia é uma menina simples e modesta, que uma intimidade de existência une ao esperançoso artista.

Sertorius, o velho e sábio Sertorius, tem ainda o cunho de uma idealidade de que há mais de um exemplo no *drama*. Artista tradicional, conserva as formas do passado como uma religião para a arte atual, e opõe às fantasias revolucionárias da estética moderna, as regras puras das escolas clássicas. — Respeita a escola dos antigos, diz ele a Roswein.

Com estas cinco figuras é que Octave Feuillet organizou o seu drama.

Roswein, discípulo favorito de Sertorius, e protegido de Carnioli, vai fazer representar uma ópera. A ansiedade é comum; cada qual espera com um interesse próprio o resultado da primeira obra dramática do antigo pastor de cabras.

Mas Roswein deve casar-se com Amélia. Ora, é exatamente o que não convém a Carnioli. Para o filósofo Carnioli — o casamento do homem é o suicídio do artista, as ocupações domésticas são por demais terrenas para satisfazerem as aspirações do gênio. André não deve casar-se.

Cumprir opositor um baluarte enérgico aos afetos do rapaz. Carnioli compreende que só uma força de natureza idêntica pode arredar daquela cabeça ainda virgem a paixão que o arrasta para Amélia: opõe o amor ao amor.

Mas esse amor deve absorver a afeição primitiva de André tornando impossível e nula a idéia do casamento. A princesa Falconieri é escolhida.

O amor da princesa devia produzir o desejado efeito: a princesa tem os encantos de uma beleza voluptuosa, e a magnificência de uma vida de fidalga para surpreender o espírito adolescente de André.

Carnioli toma o caminho mais curto; fere a vaidade à princesa; depois, um lenço caído com um ramallete no palco, uma restituição no dia seguinte, uma cena de sedução, um beijo, a obra está completa; Amélia está órfã de seu amor; Sansão está aos pés de Dalila.

O que se segue é atroz: o filtro do amor da princesa foi adormecer a pobre criança que nem pode ouvir os soluços do seu primeiro amor.

Carnioli arrepende-se do seu plano de ataque às tendências matrimoniais de André, mas era tarde.

A princesa, fatigada do seu amante, quer um outro — e a indiferença começa a acordar o pobre artista apaixonado.

Carnioli volta da Sicília; entre Palermo e Monreale entrou em uma casa de aspecto modesto onde viu um grupo de três pessoas: Amélia, Sertorius e um médico. O velho tocava para distrair a pobre louca que só a Alemanha podia curar. Amélia falava, acusava André, e repetia as palavras que ele lhe dissera em outros tempos.

— Durante esse tempo, diz Carnioli a André, que se torce de remorsos, — os dedos do velho, descansando sobre as cordas, tiravam de quando em quando sons... gemidos, que penetravam até o fundo d'alma. Ela acordou e disse: Meu pai, tenho dois favores a pedir-lhe... o primeiro é que me dê um ar de riso. — O velho tentou sorrir. — Depois, continuou ela, que me toque o *Cântico do Calvário*.

"Não, não; disse o bom velho com dor pungente, querendo simular uma alegria; no dia do teu casamento. Ela sorriu e olhou-o fixamente; ele abaixou os olhos sem replicar. Com um gesto doloroso, sacudiu os cabelos brancos sobre a fronte, mais pálida que o mármore e pegou no arco... Ouvi então o famoso *Cântico do Calvário*... o cântico sublime!... Enquanto tocava, grossas lágrimas lhe caíam, uma a uma, sobre as mãos trêmulas e inspiradas... Chorava! chorava o instrumento: choravam as cordas, o arco, a madeira, o cobre... tudo chorava... porque já não tinha lágrimas!"

A princesa tem partido com outro amante. André quer ainda vê-la, desesperado pela traição, e corre a procurá-la no caminho.

É a estrada que conduz de Nápoles a Gaeta. Carnioli e Roswein estão ali; o mar está ao fundo. Dentro em pouco passa uma sege. — É Sertorius, que conduz sua filha morta para a Alemanha. Toma-os por bandidos e vai caminho.

Mas André está perto da morte, tem deitado uma golfada de sangue: o amor e a desesperação tinham fatigado aquela organização adolescente.

Expira. E enquanto, pobre artista sem futuro, morre no caminho, a Dalila, que perdera a razão, passa descuidosa em sua gôndola acordando os ecos da praia com as canções que lhe inspiram as carícias do seu novo amante.

O contraste é frisante e a moralidade nasce da situação sem necessidade de comentários. Toda a consideração tiraria um pouco de relevo à idéia que ressalta viva, do fato.

A ação se caminha às vezes por uma esfera de misticismo, define em geral um fato comum e cruelmente vulgar; é a vida real desenvolvida nas nuvens.

As duas vistas pintadas pelo Sr. João Caetano Ribeiro, no 3º e 4º quadros, são de um belo efeito, sobretudo a primeira, onde, a par dos grupos de árvores, desenhados com habilidade, está o traço firme e preciso das formas arquitetônicas da galeria.

Temos agora um outro drama no teatro Ginásio.

*Espinhos e Flores* é uma produção do Sr. Camilo Castello Branco.

Camilo Castello Branco é um escritor português muito conhecido. Possui uma fecundidade e um talento que lhe dão já um lugar distinto na literatura portuguesa.

Tem romances lindíssimos, e conta na sua biblioteca algumas composições dramáticas.

*Espinhos e Flores* é uma composição feliz, onde o autor mais de uma vez nos dá amostra do seu estilo vigoroso e brilhante.

A ação é simples e velha, tanto no teatro como no romance. Mas as roupas novas que lhe emprestou o poeta dão-lhe um aspecto fresco e loução.

Pedro de Oliveira volta a Portugal e vai procurar seu tio, um padre chão como a probidade, singelo como a religião de que é sacerdote. Encontra-o e com ele uma irmã.

O drama não teria lugar, se essa irmã, que não é casada, não apresentasse uma filha. Ferido em sua honra, Pedro de Oliveira quer apartar-se da casa em que foi encontrar o erro; mas as lágrimas podem mais que a rigidez romana do irmão ressentido.

A situação é bonita: Pedro toma nos braços a menina e quando Josefina, a culpada, procura-a desvairada, Oliveira responde com esta frase simples e tocante: — Não consentes que beije tua filha, minha irmã?

Se a cólera de Oliveira cede às lágrimas de Josefina, não cede o desejo legítimo de reparar um erro que lhe afeta a dignidade. Trata-se de dar uma solução à situação excepcional em que um amor culpado colocou Josefina.

É em um banquete, que Oliveira, narrando a história de sua irmã, prepara o seu sedutor Luiz de Ataíde, a reparar o mal feito.

Luiz de Ataíde é um homem aborrecido de Si; esgotou todos os prazeres que lhe estavam ao alcance e caiu em um marasmo cruento. Assim, Oliveira toca-lhe facilmente a corda interna que uma série de gozos fictícios adormecera por muito tempo. Aparece o arrependimento; e Ataíde lava com o matrimônio uma culpa do passado.

O padre Oliveira, alma bondosa, ocupa uma parte distinta no drama — e constitui um exemplo tocante de piedade e de perdão.

13 de abril de 1860.

## **OS MINEIROS DA DESGRAÇA**

### ***Drama de Quintino Bocaiúva***

O nome que firma estas linhas assinou algures este período, que então considerava, e continua a considerar uma verdade sem contestação:

"O autor dramático não é ainda, entre nós um sacerdote, mas um crente do momento, que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho".

Se, além do mal enunciado, há algum demérito nestas palavras, é serem elas a repetição do que por mais de uma vez se tem dito a propósito deste assunto.

Os que assim se pronunciam acrescentam que à nossa mocidade não faltam nem talento nem disposição para o teatro. E dá-se como causa da nossa pobreza, nessa parte das letras, a falta de estímulo e de animação.

Em minha opinião, os que assim se exprimem não fazem mais que reproduzir a realidade das coisas.

Não entrarei, por certo, na investigação do fato, nem procurarei demonstrar qual é esse estímulo que põe em desânimo as penas que mais habilitadas estão para o caso.

Uma coisa nos consola da deficiência de nossa literatura dramática, é que, se as obras que possuímos perdem na importância numérica, ganham muito no valor literário e moral.

Muito e medíocre não é, nunca foi riqueza. Pouco e bom, raro e superior, não sei que haja outra opulência melhor, a não ser a que reúne em alto grau as duas condições do número e do merecimento. Mas essa não é própria de uma literatura, que, como a nossa, começa a formar-se.

Se há, portanto, razão para entristecer na pouca vida do teatro nacional, de outro lado há motivo de contentamento, quando se vê que os frutos dessa pouca atividade são em grande parte bons e suculentos.

Um deles acaba de ser lançado à ansiedade pública, nessa ceia sublime, em que, como diz um escritor, Shakespeare: dá a comer e a beber a sua carne e o seu sangue.

O último drama de Quintino Bocaiúva, ao lado do mérito literário, respira uma alta moralidade, duplo ponto de vista, em que deve ser considerado e em que mereceu os sinceros aplausos dos entendidos.

É sempre belo quando uma voz generosa se ergue, em nome da inteligência e da probidade, para protestar contra as misérias sociais, com toda a energia de um caráter e de uma convicção.

E deve-se ter entusiasmo com a manifestação dessas convicções e desses caracteres em um tempo, em que tudo o que é elevado se abate e desmorona.

O drama, de que se trata, é um desses protestos. *Os mineiros da desgraça*, os que fabricam, à custa das lágrimas e da fome, o castelo da sua própria fortuna, os usurários, enfim, são a disformidade social, que o autor ataca de frente, sem curar de saber até que ponto essas entidades são aceitas pela sociedade.



Aceitas pela sociedade? Parece absurdo. Mas não é; são aceitas, acatadas mesmo; o que o poeta diz no seu drama é a verdade, a verdade inteira; as comendas que lhes põe ao peito não são resultado de uma fantasia; eles são comendadores, porque neste país maravilhoso, e neste tempo de milagres, remuneraram-se todos os vícios, desde que todos os vícios pagam os pergaminhos das graças.

No encaço dessas entidades repulsivas vêm outras, que, atravessando ligeiras o fundo do quadro, mal deixam sinais de si. Mas pertencem ainda ao número das que estão em oposição com a gente séria e honrada.

O autor teve largo campo para exercer a sua censura, e aproveitou-o bem. Retratou o tipo, apresentando duas figuras — Vidal e Venâncio. Vidal é o usurário dramático. Venâncio é o usurário cômico. Ambos são hediondos; o gesto feroz de um e o riso alvar de outro traduzem a mesma coisa. São o verso e o anverso da medalha; mas a medalha é a mesma. Eles seriam incompletos se não fossem hipócritas. Vidal e Venâncio são hipócritas. Vidal finge-se o salvador de uma família para dar pasto à sua sensualidade. Vidal engana ao escolhido de sua futura mulher; ilude-a, a ela própria. Venâncio não é menos fingido que seu sócio. Em mais de uma ocasião dá provas de saber em alto grau a arte exigida para ser de sua profissão.

Com tais predicados, estas duas criaturas acham-se moralmente unidas; o interesse comercial os liga mais, ligando-lhes as firmas. Trabalham de acordo para encher o mealheiro comum; e Deus sabe como se enche o mealheiro da usura. O da firma social de Vidal & Venâncio enche-se pelo empréstimo, pelo penhor e pela moeda falsa.

A figura obrigada dos dramas modernos, conhecida geralmente pelo nome de Desgenais, também entra no drama. Essa é sempre a parte do autor; é pela boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo moderno lança as censuras aos vícios da sociedade.

O Desgenais da peça é rude e grave, franco e digno. Diz aquilo que pensa, porque tem o tato dos homens com quem lida, e sabe que a dignidade não é o traço distintivo deles.

O moralista é sempre audaz, por isso mesmo que representa a minoria da sociedade.

Em minha opinião, o moralista nunca pode deixar de ser uma figura de convenção. Entre nós, pelo menos. É por isso que eu acho que não se deve exigir do autor as razões por que o fez orador ou não, e por que em tal ocasião

não foi menos grave, e em tal outra, menos jovial. Ele é sentencioso, é quanto basta; ele censura, ele toca na chaga com a tranqüilidade do médico, com isso nos devemos contentar.

Paulo é o amante enternecido, que, intrigado por Vidal, torna-se, depois de um período de anos, o flagelo vivo do usurário, desagravando a justiça na entrega que faz de um réu.

Paulo é uma alma elevada e um nobre coração. Caixeiro de João Vieira, honrado negociante, estima-o como se pai lhe fora, isto nos dias da ventura como nos dias de infortúnio. E só o deixa no dia em que a intriga de Vidal os separa para sempre.

Elvira, a filha de João Vieira, é uma figura de que o autor pouco tratou, mas que não deixa de contribuir com o seu quinhão de bondade e virtude para o fundo do quadro sobre que ressaltam as duas figuras principais.

O peralvilho idiota e dissipador, o ministro influído pelo deus Empenho, a mulher que se encarrega nos salões de aproximar as almas tristes e desconsoladas, lá verão a sua própria fotografia. O autor as copia e apresenta sem perturbar as ações do seu drama.

A ação é simples, e caminha facilmente. Tendo conseguido casar com a filha de João Vieira e realizar uma rápida fortuna, Vidal, que não se deteve no caminho das misérias, que sempre levou, vê-se um dia diante de Paulo, a quem mais tarde deverão a moralidade e a justiça o seu desagravo.

Paulo, senhor do segredo da moeda falsa, correspondeu-se com Vidal na Europa, e um dia, havendo em mão tudo quanto é legalmente exigido, apresentou-se em casa de Vidal com os instrumentos da justiça, que se apoderam dele.

Maurício, o moralista, ofereceu um asilo à *viúva* do usurário, e tal é o desfecho do drama.

Tenho ouvido duas censuras. Versa uma sobre o desenlace, que se diz precipitado; a outra, é ainda sobre o desenlace, que deixa sobre o nome do filho de Elvira uma nódoa pela prisão de seu pai.

Não deixo de dar razão aos que acham que o autor precipitou o desfecho. O desfecho é tanto mais precipitado quanto que a ação só começa no terceiro ato, e os dois primeiros podem ser considerados o prólogo do drama.

Quanto à segunda censura, não de me perdoar: não acho uma censura séria. O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original. O corretivo existe no drama; o autor nada tem que ver com as conseqüências desse corretivo. São eles verossímeis? Dão-se na vida real? Sem dúvida que sim. É quanto basta.

*Os mineiros da desgraça*, literariamente falando, é o que se pode chamar um belo livro: o estilo, fluente e brilhante; o diálogo, fácil e vivo; as cenas, bem dispostas e bem enredadas.

Como alcance moral, é um verdadeiro panfleto, onde muitas das excrescências sociais podem encontrar uma linha que tratará a seu respeito.

O público, que o aplaudiu, mostrou estar agradado do modo por que se lhe falou.

Tocou-lhe no íntimo porque se lhe falou a verdade, e, como diz o mestre da sátira moderna: *rien n'est beau que le vrai*.

Nutro um ardente desejo; é que o teatro nacional se enriqueça de obras como esta, e que os que sentirem dentro de si a fibra dramática, não a deixem palpar em vão. O teatro é uma força, força como arte, força como moral; não a inutilizem que é inutilizar o futuro.

À sociedade dramática nacional devemos a exibição desta. Os seus diversos papéis foram desempenhados com mais ou menos relevo.

24 de julho de 1861.

## **A MORTE DE JOÃO CAETANO**

Está de luto a cena nacional.

Na idade de cinqüenta e seis anos incompletos, depois de uma carreira de mais de trinta, faleceu o primeiro ator brasileiro, João Caetano dos Santos.

A vida de João Caetano era considerada como perdida, desde os primeiros meses da sua enfermidade.

Esperava-se a todo o momento que o espírito, quase despido do invólucro terreno, fugisse de todo a essas prisões, para remontar à pátria da imortalidade.

Foi o que se verificou na segunda-feira passada.

É inútil indicar o grau da perda que esta morte trouxe ao Brasil. Ninguém que tenha visto o artista pode alegar ignorância.

Dotado de talento superior e admiráveis dotes, soube João Caetano, durante a longa carreira que percorreu, conquistar o lugar mais preeminente da cena brasileira, sem conflito de emulação.

Suas criações foram em grande número. No drama e na tragédia não teve nunca quem o igualasse porque havia nele, à falta de preceitos, a intuição que dão os talentos superiores.

Falta de preceitos, disse eu, e nisto uso para com o artista finado de um dos mais imprescritíveis deveres. Seria fazer ato de deslealdade, nesta hora em que se lhe desvaneceram todas as ilusões, ocultar os pontos negros do sol da sua glória. O que se deve fazer, por um sentimento de justiça, é deixar firmado que a arte dramática no Brasil sempre brilhou pela ausência de ensino profissional. Todos os esforços individuais nada puderam plantar que subsistisse. Qualquer que fosse a latitude das suas eminentes faculdades, não era fácil a João Caetano resistir à atmosfera viciada que respira o teatro brasileiro.

Contribuíram no seu tanto para esse deplorável resultado as vitórias prematuras do palco. As platéias soberanas, na distribuição dos sufrágios, não conhecem nem se empenham pela observância estrita do catecismo da arte. O artista as comovia e exaltava, e o aplauso fervente, ruidoso, espontâneo acolhia os rasgos de talento confiante de si.

De sucesso em sucesso, verde de anos, convencido da própria capacidade, o artista deixou-se levar por essa onda, desassombrado de êmulos, embebido no presente e descuidoso do porvir. Tal foi o seu erro ou a sua fatalidade. Estava só na altura em que Deus o pusera, via correr os seus dias marcados por ovações, e, sem contradita nem competência, não puderam as suas faculdades adquirir o sumo grau da necessária perfeição.

É justo dizer que muitas vezes os juízes severos tiveram ocasião de reconhecer-lhe certa aplicação do espírito ao estudo aprofundado dos caracteres e das paixões. Nessas ocasiões o artista mostrava que podia tirar de seus próprios esforços alguma coisa daquilo que só o ensino organizado deve garantir. Desigual, embora, ele tinha muito de vitória certa e legítima em que a parte culta dos espectadores lhe dava, sem regateio, aplausos espontâneos.

Dessa ordem de criações citarei uma das últimas, o Augusto do *Cinna*, em que João Caetano, perfeitamente convencido da natureza da personagem que tinha

a representar e da importância do poema de Corneille, deu a ambos, no que lhe tocava, o cunho da verdade e da elevação, sem o qual ficava desrespeitada a obra do divino poeta.

Já rendi a devida homenagem à superioridade do talento que se acaba de perder. Não me cansarei de repeti-lo: mesmo imperfeito, destacava-se ele soberanamente do grupo dos demais talentos. Tinha por si, nas ocasiões supremas, uma inspiração que em vão se procurará nos talentos de ordem inferior.

O nome de João Caetano ficará nos anais do teatro e chegará à memória dos vindouros. Mas é aqui o ponto de maior tristeza. O que é a veneração da posteridade pelos artistas de teatro? As cenas palpitantes, as paixões tumultuárias, as lágrimas espontâneas, os rasgos do gênio, a alma, a vida, o drama, tudo isso acaba com a última noite do ator, com as últimas palmas do público. O que o torna superior acaba nos limites da vida; vai à posteridade o nome e o testemunho dos contemporâneos, nada mais.

Sede poeta, escultor, pintor ou músico, ficai certo de que as mesmas sensações, do mesmo entusiasmo que as vossas obras excitarem aos contemporâneos, hão de fazer estremecer a posteridade. O poema, a estátua, a tela, a partitura, levarão aos olhos e ao coração dos vindouros a alma e o gênio de Tasso, Canova, Rafael ou Mozart. Esta metempsicose perpetua a porção superior de poeta e do artista, e a posteridade, em vez de um nome frio e mudo, recebe inteiro o artista e o poeta.

Mas o artista dramático, esse, destinado às comoções passageiras de uma noite, não tem lauda ou pedra em que fixar a partícula divina que o anima. A sepultura o recebe todo, exceto o nome, isto é, o que ele tem menos de sua alma. Permitam-me uma figura que, por gasta, não perde o cabimento: é este o caso daquela sombria e impetuosa corrida de Masepa atado ao corcel, o homem atado à vida, diferindo a realidade da ficção poética, em acabar o homem com a vida, sem nada mais deixar à memória da humanidade do que um nome e uma legenda.

Roscius e Garrick sabe-se que eram os nomes de dois membros da família, a que pertencia João Caetano. Mas o entusiasmo que o povo de Roma e o povo de Londres sentiam quando essas duas criaturas inspiradas subiam ao tablado, é isso objeto da simples tradição; a fortuna adquirida pelo primeiro à custa de seus talentos, a honra obtida pelo segundo de ir, como Newton, para os jazigos de Westminster, não nos dá o grau de entusiasmo, nem as sensações experimentadas pelos respectivos contemporâneos. É o que dirão os vindouros a respeito de João Caetano, cujos triunfos nós celebramos muitas vezes com a exaltação mais febril.

Falemos agora do homem. Dizem que João Caetano morreu na plena contrição da consciência. Avizinhando-se da morte, sentiu que carecia dessa purificação para ir ter com Deus. "Estou, dizia ele, estudando um difícil papel, em que não sei se ganharei absolvição ou pateada".

Destinado a mudar de paixões e de caracteres em todos os dias da sua vida, era-lhe de grande consolação achar em si, à beira da sepultura, o sentimento da própria individualidade. Não lhe foi difícil medir o valor das coisas perecíveis da terra em comparação com as glórias perpétuas da outra vida. Que lhe restava dos triunfos de uma tão longa carreira? Nem as flores que duraram pouco mais que o estrépito das palmas e dos bravos. Tal foi o sentimento do moribundo. Fez-se um grande silêncio em roda de si e ele olhou contrito e esperançoso para a grande estrada que ia percorrer. A inspiração e a contrição valem na vida de além-túmulo: João Caetano chegou, a esta hora, ao termo da sua apoteose.

Enquanto ele vai e goza do último descanso, cá ficam os outros na labutação, caminhando de tentativa em tentativa, entre ilusões e desilusões, para o mesmo termo comum.

E é pouco depois da morte de João Caetano que aparece, não um talento igual (quando o teremos?), mas uma obra e uma idéia, isto é, uma tentativa de trabalho sério e profícuo.

É deste modo que se escoam os dias e se prendem, um ao outro, o elo de ouro e o elo de ferro.

Não se contrarie as disposições naturais da vida, e dê-se a cada coisa o tom que lhe é devido, — tristeza para os que são tristes, — alegrias para os que folgam.

Anuncia-se para hoje a reabertura do Ateneu Dramático, com uma peça nova do teatro português e um quadro vivo, *O Dilúvio Universal*.

O nosso público lembra-se do antigo Ateneu e das esperanças que aquela instituição fez conceber a toda a gente. Havia razões para isso, já pela composição do quadro da companhia, já pelo nome da pessoa que dirigia a instituição. Na verdade, quando um homem de letras dirige uma instituição dramática (e nunca deviam ser outros) acumulam-se as probabilidades de uma direção sisuda e proveitosa.

Aquela o foi, e se não acompanhou maior proveito aos esforços, que ela empregou, deve-se isso a causas múltiplas e diversas que não desfiarei por mui sabidas.

Não serviu a lição do passado, e com igual coragem os artistas que compunham o antigo Ateneu anunciam agora a reabertura do teatro. Liga-se à nova direção o nome do hábil cenógrafo João Caetano Ribeiro.

As generosas tentativas devem sempre achar o apoio de todos: é dever dar-se-lhes, em falta de outra, a sustentação moral do aplauso.

Aplauda-se, portanto, mais esta e consagre-se o fato à espera da realização.

Os nomes dos artistas reunidos na nova organização, uns pelo que provaram, outros pelas esperanças que fazem conceber, têm direito à nossa confiança e à nossa expectativa.

Irei hoje assistir ao espetáculo de abertura, e direi na próxima semana tudo quanto me sugerir o trabalho da nova empresa, com a benevolência que os seus esforços merecem e a severidade indispensável para a frutificação de todas as idéias.

Tal é o trabalho dos que amam as artes, trabalho que, a despeito dos desenganos e malogros, deve amparar os artistas, até que a iniciativa oficial venha dar corpo e realidade ao desejo e à esperança de todos, criando um teatro de escola nacional.

No sentido de realizar este pensamento representou já ao governo a direção do Ateneu Dramático. Que resultará desta tentativa? A magnitude da idéia, a necessidade e a oportunidade estão respondendo em favor da arte.

Voltemos bruscamente os olhos para outro assunto.

Recebi de Buenos Aires uma ode escrita pelo poeta argentino Carlos Guido y Spano sobre a invasão do México. É um ardente protesto de indignação contra o ato de Sua Majestade o Imperador dos Franceses, isto é, o recurso da justiça contra a violação do direito em tempos que mais parecem de ferro que de luz.

Revolta-se a alma do homem e a musa do poeta contra a prepotência armada e disfarçada. Em casos tais não se escolhem expressões nem se dissimulam sentimentos: falia-se franca e rudemente como permitem a dor e a irritação. Tal é o caráter da poesia de Carlos Guido.

Nem outro poderia ser o tom de uma poesia, que tratasse de tamanho infortúnio. Como dirigir em certos casos o ímpeto e alvoroço? É a comoção do momento que domina tudo, como no cântico dos hebreus, ao escaparem das hostes de Faraó; a um tempo e tumultuariamente celebra Israel o poder do Senhor e a submersão do inimigo.

Quem de entre os heróis é semelhante a ti, Senhor?  
Estendeste a tua mão e o mar os devorou...

Ah! que não pudesse o poeta repetir as mesmas palavras de Israel! Não se abriu o mar, antes cúmplice da violação, deu livre caminho às naus dos invasores. Estas foram levar a uma nação fraca a morte e a desolação. Tinham os soldados da invasão o direito do número e do valor marcial, isto é, o supremo direito nos conflitos, em que a consciência não toma parte. Entraram, destruíram, violentaram, arrasaram, e Puebla, lá diz o poeta,

*Podrá no ser ciudad, mas será templo.*

Por esses feitos heróicos, queima-se incenso nos altares do Deus da justiça, e dizem que se aumentou o sol da glória francesa.

E esta glória é já diversa daquela do tempo de Salústio. — Inverteram-se os papéis: é Roma quem combate por salvar-se e a antiga Gália quem manda ao longe as suas hostes — para dominar.

Ó tempos...

1 de setembro, 1863.

## **OS PRIMEIROS AMORES DE BOCAGE**

Carta ao Sr. Conselheiro J. F. de Castilho

Mestre e senhor. — Conversemos de um grande poeta e de uma excelente obra, de Bocage e dos *Primeiros amores de Bocage*. Tem V. Ex., mais do que nenhum outro, o direito de ver o seu nome no alto destas linhas: foi V. Ex. o primeiro que, depois de acurado estudo e prodigiosa investigação, nos deu uma excelente biografia do grande poeta, que serviu de fonte para outros trabalhos, e a que não duvidou recorrer o ilustre autor dos *Primeiros amores*. Tecer alguns aplausos a V. Ex. no meio dos aplausos ao autor da comédia, honrar a um tempo o biógrafo e o poeta, o historiador e o intérprete, é um dever de justiça literária, de que eu me não podia esquecer neste momento.

Acresce ainda que, por uma coincidência auspiciosa para as letras, na época em que o Sr. Mendes Leal traçava a sua comédia, V. Ex. entrava em novas investigações acerca da vida de Bocage, e, à mesma hora, desenhava-se no pensamento do erudito e no pensamento do poeta a grande figura do autor da *Pena de Talião*.



É a V. Ex., portanto, que eu devo dar conta das minhas reflexões acerca dos *Primeiros amores de Bocage*.

O que eu admiro, depois do talento, no autor dos *Primeiros amores* é a dupla qualidade de fecundo e laborioso. De ordinário, a política, quando rouba um homem às letras, não o restitui, ou o restitui tarde. O Sr. Mendes Leal, solicitado pela deusa do templo, nunca desertou do templo das musas, nem se filiou na igreja da política. Serviu à causa pública, quando o voto da nação o chamou a isso, mas voltou sempre à terra natal da poesia, onde se lhe abriram os olhos, e donde encetou a carreira que tem percorrido até hoje. Um dia, resolveu o poeta afastar-se da política, e o voto popular aceitou a resolução, retirando-lhe o diploma de deputado; mas de volta ao templo das musas, alcançou ele outro diploma de maior alcance, sem circular nem luta, — escreveu esta, a melhor de todas as suas obras dramáticas. Os trabalhos do ministro não cansaram o poeta; as musas que o esperavam, receberam-no amantes e dóceis, e uma coroa de louros substituiu o chapéu ministerial. A pátria de V. Ex. tinha menos um militante ativo da política, mas a nossa pátria poética contava mais um monumento.

O assunto de Bocage não era fácil. É coisa reconhecida que os homens de pensamento são difíceis de transportar para o teatro, ao passo que aí se dão perfeitamente os homens de ação. Além disso, a própria figura de Bocage tem uma feição histórica com que a arte devia lutar. Mas de todas estas dificuldades poderia triunfar uma inteligência esclarecida. Tudo estava no modo por que o autor encarasse o assunto. Se ele atendesse à lição clássica, marcando o limite que separa a arte e a história; se, com a segunda vista da musa, soubesse tirar das entranhas do assunto e do tempo aquilo e tão somente aquilo que é digno da arte, fazendo-se imaginoso e intérprete, a obra devia ser necessariamente boa e o assunto fecundo. Este foi o caminho seguido pelo Sr. Mendes Leal, e eis aí porque, além de uma excelente comédia, deu-nos também uma lição profícua.

A comédia é hoje um estudo descurado. Crismou-se de comédia uma forma sem sabor, sem dignidade, sem elevação; uma coisa que nem é a farsa nem a comédia, tirando um pouco ao insípido *vaudeville*, às vezes mais chulo, às vezes mais sério, é verdade, mas daquela seriedade que consiste em não contrair os músculos do rosto, e nada mais.

Alguns talentos de certa ordem, lá como cá, libertaram-se dessa dependência de mau gosto, e vingaram um pouco os foros de Thalia, nestes últimos tempos; mas além de serem reduzidas em número, as obras que serviram de protesto não visavam tão grande alcance que pudessem fazer uma revolução.

Escrevendo os *Primeiros amores de Bocage*, o autor, segundo declara, quis abranger em uma só obra os três gêneros da comédia, a de caracteres, a de costumes, e a de enredo. Nenhuma é fácil, e a primeira é sobretudo difícil. Precisava empregar para esses três gêneros, três elementos principais: — a invenção lhe forneceria a trama, a erudição o iniciaria na pintura do tempo, a observação lhe daria a análise dos caracteres. A obra era de afrontar ânimos acanhados; mas um talento de iniciativa, como o do autor, achava na grandeza do cometimento estímulo e força.

Os caracteres, — é esse um dos principais méritos da obra, — estão desenhados com suma perfeição. V. Ex. terá notado, sobretudo, a arte suprema com que o autor transportou Bocage para a cena. A opinião geral a respeito deste homem extraordinário, como lhe chama Alexandre Herculano, é que era um devasso, dotado de um engenho que se afogava em genebra, cheio de vícios e defeitos. Bem sei que os biógrafos e os críticos esclarecidos, e à frente deles V. Ex., souberam ver em Bocage a parte nobre dos afetos e dos impulsos generosos; mas, a lei da biografia é imperiosa, e os desregramentos do poeta foram trazidos à luz, em toda a sua minuciosidade e plenitude. Uma coisa, porém, é a lei da biografia, e outra é a lei da comédia. Se a arte fosse a reprodução exata das coisas, dos homens e dos fatos, eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare.

O autor dos *Primeiros amores* tinha duas razões poderosas para pintar o Bocage que nos deu; a primeira é a ordem particular, e refere-se à época da comédia; então o autor de "Leandro e Hero" entra na mocidade, ainda com o viço das primeiras ilusões, transbordando de afetos, e já movido pela musa da indignação contra os vícios e os homens do seu tempo; a outra razão é de ordem geral, e tem aplicação à vida inteira do poeta. O autor, tão consciencioso e tão verdadeiro, compreendeu bem que as linhas símplices e características devem dominar os traços acidentais; o fundo do caráter e da índole de Bocage não eram os desregramentos referidos pela biografia e pela tradição oral. Se o autor fizesse deles a feição característica e saliente do poeta, tanto na época dos primeiros amores, como na dos últimos, teria desconhecido a lei do teatro, e a sua obra ficaria condenada a uma morte próxima. Mas, o Sr. Mendes Leal sabe perfeitamente a distância que há, entre os traços largos da pintura, e a implacável minuciosidade do daguerreótipo; não copiou a biografia, interpretou-a.

Assim que, veja V. Ex. como se houve ele no desenlace da comédia. Eu leio na biografia de Bocage, escrita por V. Ex., que a causa de ausentar-se de Lisboa o poeta foi o receio de que o conde de S. Vicente se vingasse dele por motivo de pasquins que se lhe atribuíam, e que diziam respeito a uma morte praticada no beco da Espera. Nada disto se refere na comédia; aí o motivo da partida do poeta para a Índia é um generoso sacrifício de amor. Pois bem! é com ambas as

mãos que eu aplaudo este desenlace, tão lógico e tão digno de comédia e de Bocage me parece ele. Bocage amava estremecidamente na ocasião de deixar Portugal; os versos que então escreveu dão prova disso; era ele capaz de um sacrifício? Era. E demais, retirando as suas pretensões à filha de D. Felícia, conservava ele a sua cara independência, e abria diante de si horizontes novos e campo desconhecido. Aí está Bocage.

A mesma arte empregada na pintura de Bocage presidiu a dos outros caracteres; o comendador e o morgado são completos; um, empachado de erudição, astuto como um jesuíta que é, menos a roupeta; o outro, filaucioso, tolo, fanfarrão; ambos ridículos e imorais; a morgada D. Felícia, Manoel Simões, Marialva, Mendes, D. Maria Joana, todos enfim, no primeiro, como no segundo plano, têm a feição histórica e a feição humana, procedem do tempo e falam a todos os tempos, condição essencial na arte. Todos esses grupos formam o quadro onde se destaca a figura de Bocage, e são igualmente o resumo da sociedade portuguesa, nos fins do século XVIII.

Dizendo que a comédia do Sr. Mendes Leal é uma boa comédia de costumes, eu não me refiro aos calções, aos móveis e ao pregoeiro do testamento da velha. Isso, que satisfaz os olhos dos curiosos, não é o estudo dos costumes do tempo, e do espírito da sociedade. Esse estudo, que tem mais valor aos olhos da crítica, é feito pelo Sr. Mendes Leal com raro discernimento e cuidado, e se outros méritos faltassem à peça, aquele a faria recomendável no futuro.

No meio deste quadro, e para ligar os diversos caracteres que aí se agitam, imaginou o autor uma ação simples e natural. Esta simplicidade é a parte que se considera mais fraca da peça; eu não condeno a simplicidade, nem reclamo as peripécias; nada mais simples que a ação do *Misanthropo*, e contudo eu dava todos os louros juntos do complexo Dumas e do complexo Scribe para ter escrito aquela obra-prima do engenho humano. O que eu reconheço, — e é este o único reparo que dirijo à comédia, — é que durante algum tempo, aquela mesma ação simples parece despir-se de interesse. Mas esse reparo não me saltou logo aos olhos, tanto sabe o autor interessar, mesmo quando a ação se recolhe aos bastidores.

Finalmente, para dar-lhe completa conta das impressões que recebi com a leitura e a representação dos *Primeiros amores de Bocage*, resta-me aplaudir o estilo da comédia, estilo elevado, brilhante, loução, cheio de imagens, não a rodo mas com aquela necessária economia poética, estilo verdadeiramente português, verdadeiramente de teatro: — prosa tão superior, que me consola de se haver proscrito os versos da cena, como antes me consolara a prosa do *Camões*, de Castilho Antônio, como ainda antes me consolara a prosa do *Frei Luiz de Souza*, de Garret.

Novas produções nos promete o autor dos *Primeiros amores de Bocage*. Conto que sejam dignas irmãs desta. E se a política for solicitá-lo de novo, as musas agradecerão ao poeta, se, à semelhança de Diocleciano, preferir a vida calma de Salona, às continuas agitações do governo da república.

Desculpe V. Ex. o haver-lhe tomado tempo, e creia na sinceridade com que sou

Criado e admirador de V. Ex.

*Machado de Assis.*

15 de agosto de 1865.

## O TEATRO NACIONAL

HÁ UNS BONS trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil *ressuscitar* as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Vitor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplam atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz.

Deduzir de semelhante estado a culpa do público, seria transformar o efeito em causa. O público não tem culpa nenhuma, nem do estado da arte, nem da sua indiferença por ela; uma prova disso é a solicitude com que corre a ver a primeira representação das peças nacionais, e os aplausos com que sempre recebe os autores e as obras, ainda as menos corretas. Graças a essa solicitude, mais claramente manifestada nestes últimos anos, o teatro nacional pôde enriquecer-se com algumas peças de vulto, frutos de uma natural emulação, que, aliás, também amorteceu pelas mesmas causas que produziram a indiferença pública. Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo.

As testemunhas do tempo dizem que as comédias citadas acima acham sempre o público disposto e atencioso; era um sintoma excelente. É verdade que, depois do *Tartufo*, aparecia *Pourcegnac* e mais o cortejo dos boticários e dos truões, no dia seguinte ao do *Misanthropo*, ia-se ver o doutoramento do *Doente*

*Imaginário*. Neste ponto o teatro brasileiro de 1830 não podia andar adiante da Comédia Francesa, onde, segundo cremos, ainda se não dispensam os acessórios daquelas duas excelentes farsas, se é que se pode chamar farsa ao *Doente Imaginário*.

Os diretores daquele tempo pareciam compreender que o gosto devia ser plantado a pouco e pouco, e para fazer aceitar o Molière do alto cômico, davam também o Molière do baixo cômico; inimitáveis ambos. Fazia-se o que, em matéria financeira, se chama dar curso forçado às notas, com a diferença, porém, de que ali obrigava-se o curso do ouro de lei. Nem eram esses os únicos exemplos de preciosas exumações; mas nem esses nem outros puderam subsistir; causas, em parte naturais, em parte desconhecidas, trouxeram ao teatro fluminense uma nova situação.

Não é preciso dizer que a principal dessas causas foi a reforma romântica; desde que a nova escola, constituída sob a direção de Vítor Hugo pôde atravessar os mares, e penetrar no Brasil, o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a idéia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do Romanticismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a idéia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se Ultra-romanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. Quanto mais o público as aplaudia, mais requintava a inventiva dos poetas; até que a arte, já trucidada pelos maus imitadores, foi empolgada por especuladores excelentes, que fizeram da extravagância dramática um meio de existência. Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho de verdadeiro talento.

Sem haver terminado o período romântico, mas apenas amortecido o primeiro entusiasmo, aportou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de aplausos; como anteriormente, veio-lhes no encalço a longa série das imitações e das exagerações; e o Ultra-realismo tomou o lugar do Ultra-romanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público. Salvaram-se felizmente os autores nacionais. A estas causas, que chamaremos históricas, juntam-se outras, circunstanciais ou fortuitas, e nem por isso menos poderosas; há, porém, uma que vence as demais, e que nos parece de caráter grave: apontá-la é mostrar a natureza do remédio aplicável à doença.

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.

Argumentar com o exemplo do estrangeiro seria, sobre prolixo, ocioso. Basta lembrar que a idéia da criação de um teatro normal já entrou nas preocupações do governo do Brasil. O Sr. Conselheiro Sousa Ramos, quando ministro do império, em 1862, nomeou uma comissão composta de pessoas competentes para propor as medidas tendentes ao melhoramento do teatro brasileiro. Essas pessoas eram os Srs. Conselheiro José de Alencar e Drs. Macedo e Meneses e Sousa. Além disso, consta-nos de fonte insuspeita que S. Ex.<sup>ª</sup> escrevera ao Sr. Porto Alegre pedindo igualmente o auxílio das suas luzes neste assunto e existe a resposta do autor do *Colombo* nos arquivos da secretaria de Estado. Não podemos deixar de mencionar com louvor o nome do Sr. Conselheiro Sousa Ramos pelos passos que deu, e que, infelizmente, não tiveram resultado prático.

A carta do Sr. Porto Alegre ocupa-se mais detidamente das condições arquitetônicas de um edifício para servir simultaneamente de teatro dramático e teatro lírico. Os pareceres da comissão é que tratam mais minuciosamente do assunto; dizemos os pareceres, por que o Sr. Dr. Macedo separou-se da opinião dos seus colegas, e deu voto individual. O parecer da maioria da comissão estabelece de uma maneira definitiva a necessidade da construção de um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional. O novo teatro deve chamar-se, diz o parecer, Comédia Brasileira, e será o teatro da alta comédia. Além disso, o parecer mostra a necessidade de criar um conservatório dramático, de que seja presidente o inspetor-geral dos teatros, e que tenha por missão julgar da moralidade e das condições literárias das peças destinadas aos teatros subvencionados, e da moralidade, decência, religião, ordem pública, dos que pertencerem aos teatros de particulares. A Comédia Brasileira seria ocupada pela melhor companhia que se organizasse, com a qual o governo poderia contratar, e que receberia uma subvenção, tirada, bem como o custo do teatro, dos fundos votados pelo corpo legislativo para a academia da música. Os membros do conservatório dramático, nomeados pelo governo e substituídos trienalmente, perceberiam uma gratificação e teriam a seu cargo a inspeção interna de todos os teatros.

O parecer do Sr. Dr. Macedo, concordando, em certos pontos, com o da maioria da comissão, separa-se, entretanto, a outros respeito, e tais são, por exemplo, o da construção de um teatro, que não julga indispensável, e da organização do conservatório e da companhia normal. A maioria da comissão fez acompanhar o seu parecer de um projeto para a criação do novo conservatório dramático e providenciando acerca da construção de um teatro de Comédia Brasileira. O Sr. Dr. Macedo, além do parecer, deu também um projeto para a organização provisória do teatro normal, acompanhado de um orçamento de despesa e receita.

Esta simples exposição basta para mostrar o zelo da comissão em desempenhar a incumbência do governo, e neste sentido as vistas deste não podiam ser melhor auxiliadas. Dos dois pareceres o que nos agrada mais é o da maioria da comissão por ser o que nos parece abranger o interesse presente e o interesse futuro, dando à instituição um caráter definitivo, do qual depende a sua realização. Não temos grande fé numa organização provisória; a necessidade das aulas para a educação de artistas novos e aperfeiçoamento dos atuais, pode ser preenchida mesmo com o projeto da maioria da comissão, e julgamos esse acréscimo indispensável, porquanto é preciso legislar principalmente para o futuro. O governo do Brasil tem-se aplicado um pouco a este assunto, e era conveniente aproveitar-lhe os bons desejos e propor logo uma organização completa e definitiva. Fora sem dúvida para desejar que a Comédia Brasileira ficasse exclusivamente a cargo do governo, que faria dela uma dependência do ministério do império, com orçamento votado pelo corpo legislativo. Nisto não vemos só uma condição de solenidade, mas também uma razão de segurança futura.

Criando um conservatório dramático, assentado em bases largas e definidas, com caráter público, a comissão atentou para uma necessidade indeclinável, sobretudo quando exige para as peças da Comédia Brasileira o exame das condições literárias. Sem isso, a idéia de um teatro-modelo ficaria burlada, e não raro veríamos invadi-lo os bárbaros da literatura. No regímen atual, a polícia tem a seu cargo o exame das peças no que respeita à moral e ordem pública. Não temos presente a lei, mas se ela não se exprime por outro modo, é difícil mear o limite da moralidade de uma peça, e nesse caso as atribuições da autoridade policial, sobre incompetentes, são vagas, o que não torna muito suave a posição dos escritores.

Sabemos que, além da comissão nomeada pelo Sr. Conselheiro Sousa Ramos, foi posteriormente consultada pelo Sr. Marquês de Olinda uma pessoa muito competente nesta matéria, que apresentou ao atual Sr. Presidente do Conselho um longo parecer. Temos razão para crer também que o Sr. Porto Alegre, consultado em 1862, já o tinha sido em 1853 e 1856. Vê-se, pois, que a criação do teatro normal entra há muito tempo nas preocupações do governo. À

urgência da matéria não se tirava o caráter de importância e assim pode-se explicar o escrúpulo do governo em não pôr mãos à obra, sem estar perfeitamente esclarecido. Os nomes das pessoas consultadas, o desenvolvimento das diferentes idéias emitidas, e sobretudo o estado precário da literatura e da arte dramática, tudo está dizendo que a Comédia Brasileira deve ser criada de uma maneira formal e definitiva.

Esta demora em executar uma obra tão necessária ao país pode ter causas diversas, mas seguramente que uma delas é a não permanência dos estadistas no governo, e a natural alternativa da balança política; cremos, porém, que os interesses da arte entram naquela ordem de interesses perpétuos da sociedade, que andam a cargo da entidade moral do governo, e constituem, nesse caso, um dever geral e comum. Se, depois de tantos anos de amarga experiência, e dolorosas decepções, não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção do gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes nem fiéis.

Na esperança de que esta reforma se há de efetuar, aproveitaremos o tempo, enquanto ela não chega, para fazer um estudo dos nossos principais autores dramáticos, sem nos impormos nenhuma ordem de sucessão, nem fixação de épocas, e conforme nos forem propícios o tempo e a disposição. Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura.

Terminaríamos aqui, se um ilustre amigo não nos houvesse mimoseado com alguns versos inéditos e recentes do poeta brasileiro, o Sr. Francisco Muniz Barreto. Todos sabem que o Sr. Muniz Barreto é celebrado por seu raro talento de repentista; os versos em questão foram improvisados em circunstâncias singulares. Achava-se o poeta em casa do cônsul português na Bahia, onde igualmente estava Emília das Neves, a talentosa artista, tão aplaudida nos nossos teatros. Conversava-se, quando o poeta batendo aquelas palmas do costume, que no tempo de Bocage anunciavam os improvisos, compôs de um jacto este belíssimo soneto.

Por sábios e poetas sublimado,  
Teu nome ilustre pelo orbe voa:  
Outra Ristóri a fama te apregoa,  
Outra Raquel, no português tablado.

Ao teu poder magnético, prostrado,  
O mais rude auditório se agrilhoa;  
Despir-te a fronte da imortal coroa  
Não pode o tempo, não consegue o fado.



De atriz o teu condão é sem segundo;  
Na cena, a cada instante, uma vitória  
Sabes das almas conquistar no fundo.

Impera, Emília! É teu domínio — a história!  
Teu sólio — o palco; tua corte — o mundo;  
Teu cetro o drama; teu diadema — a glória.

Ouvindo estes versos tão vigorosamente inspirados, Emília das Neves cedeu a um movimento natural e correu a abraçar o poeta, retribuindo-lhe a fineza, com a expressão mais agradável a uma fronte anciã, com um beijo. Foi o mesmo que abrir uma nova fonte de improviso; sem deter-se um minuto, o poeta produziu as seguintes quadras faceiras e graciosas:

Como, sendo tu das *Neves*,  
Musa, que vieste aqui,  
Assim queima o peito à gente  
Um beijo dado por ti?!

O que na face me deste,  
Que acendeu-me o coração,  
Não foi ósculo de — *neves*,  
Foi um beijo de *vulcão*.

*Neves* — tenho eu na cabeça,  
Do tempo pelos vaivéns;  
Tu és só — *Neves* — no nome,  
Té nos lábios fogo tens.

Beijando, não és — das *Neves*;  
Do *sol*, Emília, tu és  
Como *neves* se derretem  
Os corações a teus pés.

O meu, que — *neve* — já era,  
Ao toque do beijo teu,  
Todo arder senti na chama,  
Que da face lhe desceu.

Errou, quem o sobrenome  
De — *Neves* — te pôs, atriz.  
Que és das *lavas* não das *neves*,  
Minha alma, acesa, me diz.

Chamem-te, embora, das *Neves*;  
*Vesúvio* te hei de eu chamar,  
Enquanto a impressão do beijo,  
Que me deste, conservar.

Oh! se de irmã esse beijo  
Produziu tamanho ardor,  
Que incêndio não promovera,  
Se fora um beijo de amor! ...

Não te chames mais das *Neves*,  
Mulher que abrasas assim;  
Chama-te antes das *Luzes*,  
E não te esqueças de mim.

Se me prometes, Emília,  
De hora em hora um beijo igual,  
Por sobre *neves* ou *fogo*  
Dou comigo em Portugal.

Como dissemos, estes versos são ainda inéditos; e cabe aqui aos leitores do *Diário do Rio* o prazer de os receber em primeira mão.

*Semana Literária*, 13 de fevereiro, 1866.

## O TEATRO DE GONÇALVES DE MAGALHÃES

O NOME do Sr. Dr. Magalhães, autor de *Antônio José*, está ligado à história do teatro brasileiro; aos seus esforços deve-se a reforma da cena tocante à arte de declamação, e as suas tragédias foram realmente o primeiro passo firme da arte nacional. Foi na intenção de encaminhar o gosto público, que o Sr. Dr. Magalhães tentou aquela dupla reforma, e se mais tarde voltou à antiga situação, nem por isso se devem esquecer os intuitos do poeta e os resultados da sua benéfica influência.

Entretanto, o Sr. Dr. Magalhães só escreveu duas tragédias, traduziu outras, e algum tempo depois, encaminhado para funções diversas, deixou o teatro, onde lhe não faltaram aplausos. Teria ele reconhecido que não havia no seu talento as aptidões próprias para a arte dramática? Se tal foi o motivo que o levou a descalçar o coturno de Melpômene, crítica sincera e amiga não pode deixar de aplaudi-lo e estimá-lo. Poeta de elevado talento, mas puramente lírico, essencialmente elegíaco, buscando casar o fervor poético à contemplação

filosófica, o autor de *Olgiato* não é um talento dramático na acepção restrita da expressão.

Quando a sua musa avista de longe a cidade eterna, ou pisa o gelo dos Alpes, ou atravessa o campo de Waterloo, vê-se que tudo isso é domínio dela, e a linguagem em que exprime os seus sentimentos é uma linguagem própria. O tom da elegia é natural e profundo nas poucas páginas dos *Mistérios*, livro afinado pela lamentação de Jó e pela melancolia de Young. Mas a poesia dramática não tem esses caracteres, nem essa linguagem; e o gênio poético do Sr. Dr. Magalhães, levado, por natureza e por estudo, à meditação expressão dos sentimentos pessoais, não pode afrontar tranqüilamente as luzes da rampa.

Isto posto, simplifica-se a tarefa de quem examina as suas obras. O que se deve procurar então nas tragédias do Sr. Dr. Magalhães não é o resultado de uma vocação, mas simplesmente o resultado de um esforço intelectual, empregado no trabalho de uma forma que não é a sua. Mesmo assim, não é possível esquecer que o Sr. Dr. Magalhães é o fundador do teatro brasileiro, e nisto parece-nos que se pode resumir o seu maior elogio.

Quando o Sr. Dr. Magalhães escreveu as suas duas tragédias, estava ainda em muita excitação a querela das escolas; o ruído da luta no continente europeu vinha ecoar no continente americano; alistavam-se aqui românticos e clássicos; e todavia o autor de *Antônio José* não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Vítor Hugo.

O poeta faz essa confissão nos prefácios que acompanham as suas duas peças, acrescentando que, não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos. Mas, apesar dessa confissão, vê-se que o poeta queria principalmente protestar contra o caminho que levava a poesia dramática, graças às exagerações da escola romântica, procurando infundir no espírito público melhor sentimento de arte. Poderia consegui-lo, se acaso exercesse uma ação mais eficaz mediante um trabalho mais ativo, e uma produção mais fecunda; o seu exemplo despertaria outros, e os talentos nacionais fariam uma cruzada civilizadora. Infelizmente não aconteceu assim. Apareceram, é verdade, depois das obras do poeta, outras obras dignas de atenção e cheias de talento; mas desses esforços isolados e intermitentes nenhuma eficácia podia resultar.

O assunto de *Antônio José* é tirado da história brasileira. Todos conhecem hoje o infeliz poeta que morreu numa das hecatombes inquisitoriais, por cuja renovação ainda suspiram as almas beatas. Pouco se conhece da vida de Antônio José, e ainda menos se conhecia, antes da tragédia do Sr. Dr. Magalhães. Mas do silêncio da história, diz o autor, aproveita-se com vantagem a poesia. O autor criou, pois, um enredo: pediu duas personagens à história,

Antônio José e o Conde de Ericeira, e tirou três de sua imaginação, Mariana, Frei Gil e Lúcia. Com estes elementos escreveu a sua peça. Mesmo atendendo ao propósito do autor em não ser nem completamente clássico, nem completamente romântico, não se pode reconhecer no *Antônio José* o caráter de uma tragédia. Seria impróprio exigir a exclusão do elemento familiar na forma trágica ou a eterna repetição dos heróis romanos. Essa não é a nossa intenção; mas buscando realizar a *tragédia burguesa*, O Sr. Dr. Magalhães, segundo nos parece, não deu bastante atenção ao elemento puramente trágico, que devia dominar a ação, e que realmente não existe senão no 5º ato.

A ação, geralmente familiar, às vezes cômica, não diremos nas situações, mas no estilo, raras vezes desperta a comoção ou interessa a alma. O 5º ato a esse respeito não sofre censura; tem apenas duas cenas, mas cheias de interesse, e verdadeiramente dramáticas; o monólogo de Antônio José inspira grande piedade; as interrogações do judeu, condenado por uma instituição clerical a um bárbaro suplício, são cheias de filosofia e de pungente verdade; a cena entre Antônio José e Frei Gil é bem desenvolvida e bem terminada. A última fala do Poeta é alta, é sentida, é eloqüente.

Ora, estes méritos que reconhecemos no 5º ato, não existem em tamanha soma no resto da tragédia. A própria versificação e o próprio estilo são diferentes entre os primeiros atos e o último. Há sem dúvida duas situações dramáticas, uma no 3º outra no 4º, mas não são de natureza a compensar a frieza e ausência de paixão do resto da peça.

Aproveitando-se do silêncio da história, o Sr. Dr. Magalhães imaginou uma fábula interessante, que, se fosse mais aprofundada, poderia dar magníficos efeitos. O amor de um frade por Mariana, a luta resultante dessa situação, a denúncia, a prisão e o suplício — eis um quadro vasto e fecundo. É verdade que o autor lutava, pelo que toca a Frei Gil, com a figura do imortal Tartufo; mas, sem pretender entrar em um confronto impossível, a execução do pensamento dramático, o poeta podia assumir maior interesse, e, em alguns pontos, maior gravidade. Não estranhará esta última expressão quem tiver presente à memória o expediente usado pelo poeta para que Frei Gil venha a saber do refúgio de Antônio José, e bem assim as reflexões de Lúcia, descendente em linha reta de Martine e Toinette.

Não é nossa intenção entrar em análise minuciosa; apenas exprimimos as nossas dúvidas e impressões. Será fácil cotejar este rápido juízo com a obra do poeta. *Olgiato* confirma as nossas impressões gerais acerca da tragédia do Sr. Dr. Magalhães; têm ambas os mesmos defeitos e as mesmas belezas; *Olgiato* é sem dúvida mais dramático: há cenas patéticas, situações interessantes e vivas; mas estas qualidades, que sobressaem sobretudo por comparação, não destroem a nossa apreciação acerca do talento poético do Sr. Magalhães.

Quando o autor põe na boca dos seus personagens conceitos filosóficos e reflexões morais, entra no seu gênero, e produz efeitos excelentes; mas desde que estabelece a luta dramática e faz a pintura dos caracteres, sente-se que lhe falta a imaginação própria e especial da cena.

O assunto de *Olgiato* foi bem escolhido, por suas condições dramáticas; nesse ponto a história oferecia elementos próprios ao poeta. Excluiu ele da tragédia o tirano Galeazzo, e explica o seu procedimento no prefácio que acompanha a obra: a razão de excluí-lo procede de ser Galeazzo um dos frios monstros da humanidade, diz o autor, e, além disso, por não ser necessário à ação da peça.

Destas duas razões, a segunda é legítima; mas a primeira não nos parece aceitável. O autor tinha o direito de transportar para a cena o Galeazzo da história, sem ofensa dos olhos do espectador, uma vez que conservasse a verdade íntima do caráter. A poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista.

Prevendo esta objeção, o Sr. Dr. Magalhães diz que não podia alterar a realidade histórica, porque fazia uma tragédia, — e não um drama. Não compreendemos esta distinção, e se ela exprime o que nos quer parecer, estamos em pleno desacordo com o poeta. Por que motivo haverá duas leis especiais para fazer servir a história à forma dramática e à forma trágica? A tragédia, a comédia e o drama são três formas distintas, de índole diversa; mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza e essa lei impõe-lhe o dever de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história. Quando, há tempos apreciamos nesta folha a última produção do Sr. Mendes Leal, tivemos ocasião de desenvolver este pensamento, aliás corrente e conhecido; aplaudimos na obra do poeta português a aplicação perfeita deste dever indispensável, sem o qual, como escreve o escritor citado pelo Sr. Dr. Magalhães, Vítor Cousin, desce-se da classe dos artistas.

Mas isto nos levaria longe, o espaço de que dispomos hoje é em extremo acanhado. As duas tragédias do Sr. Dr. Magalhães merecem, apesar das imperfeições que nos parece haver nelas, uma apreciação mais detida e aprofundada. Em todo o caso, o nosso pensamento aí fica expresso e claro, embora em resumo. Reconhecendo os serviços do poeta em relação à arte dramática, o bom exemplo que deu, a consciência com que procurou haver-se no desempenho de uma missão toda voluntária, nem por isso lhe ocultaremos que, aos nossos olhos, as suas tendências não são dramáticas; isto posto, crescem de vulto as belezas das suas peças, do mesmo modo que lhe diminuem as imperfeições.

Abandonando o coturno de Melpômene o poeta consultou o interesse da sua glória. Que ele nos cante de novo os desesperos, as aspirações, os sentimentos da alma, na forma essencialmente sua, com a língua que lhe é própria. O escritor, ainda novel e inexperiente, que assina estas linhas balbuciou a poesia, repetindo as páginas dos *Suspiros e Saudades* e as estrofes melancólicas dos *Mistérios*; para ele, o Sr. Dr. Magalhães não vale menos, sem *Antônio José e Olgiato*.

*Semana Literária*, 13 de fevereiro, 1866.

## O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR

I

UMA GRANDE parte das nossas obras dramáticas apareceu neste último decênio, devendo contar-se entre elas as estréias de autores de talento e de reputação, tais como os Srs. Conselheiro José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães e outros. O Sr. Dr. Macedo apresentou ao público, no mesmo período, novos dramas e comédias, e estava obrigado a fazê-lo, como autor d'*O Cego* e do *Cobé*. Desgraçadamente, causas que os leitores não ignoram fizeram cessar é o entusiasmo de uma época que deu muito, e prometia mais. Deveremos citar entre essas causas a sedução política? Não há um, dos quatro nomes citados, que não tenha cedido aos requebros da deusa, uns na imprensa, outros na tribuna. Ora, a política que já nos absorveu, entre outros, três brilhantes talentos poéticos, o Sr. Conselheiro Otaviano, o Sr. Senador Firmino, o Sr. conselheiro José Maria do Amaral, ameaça fazer novos raptos na família das musas. Parece-nos, todavia, que se podem conciliar os interesses da causa pública e da causa poética. Basta romper de uma vez com o preconceito de que não cabem na mesma frente os louros da Fócion e os louros de Virgílio. Por que razão o poema inédito do Sr. Conselheiro Amaral e as poesias soltas do Sr. Conselheiro Otaviano não fariam boa figura ao lado dos seus despachos diplomáticos e dos seus escritos políticos? Até que ponto deve prevalecer um preconceito que condena espíritos educados em boa escola literária ao cultivo clandestino das musas?

Felizmente, devemos reconhecê-lo, vai-se rompendo a pouco e pouco com os velhos hábitos. O Sr. Dr. Macedo, que ocupa um lugar na política militante, publicou há tempos um romance; o Sr. Dr. Pedro Luís não hesita em compor uma ode, depois de proferir um discurso na Câmara; o Sr. Conselheiro Alencar que, apesar de retirado da cena política, será mais tarde ou mais cedo chamado a ela, enriqueceu a lista dos seus títulos literários. Que nenhum deles esmoreça nestes propósitos; é um serviço que a posteridade lhes agradecerá.

Desculpem-nos se há ingenuidade nestas reflexões; nem nos levem a mal se assumimos por este modo a promotoria do Parnaso, fazendo um libelo contra a república. Contra, não; mesmo que pregássemos o divórcio das musas e da política, ainda assim não conspirávamos em desfavor da sociedade; de qualquer modo é servi-la, e a história nos mostra que, após um longo período de séculos, é principalmente a musa de Homero que nos faz amar a pátria de Aristides.

Dos recentes poetas dramáticos a que nos referimos no começo deste artigo, é o Sr. Alencar um dos mais fecundos e laboriosos. Estreou em 1857, com uma comédia em dois atos, *Verso e Reverso*. A primeira representação foi anunciada sem nome de autor, e os aplausos com que foi recebida a obra animaram-lhe a vocação dramática; daí para cá escreveu o autor uma série de composições que, lhe criaram uma reputação verdadeiramente sólida. *Verso e Reverso* foi o prenúncio; não é decerto uma composição de longo fôlego; é uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios copiados da vida comum, ligados todos a uma verdadeira idéia de poeta. Essa idéia é simples; o efeito do amor no resultado das Impressões do homem. Aos olhos do protagonista, no curto intervalo de três meses, o mesmo quadro aparece sob um ponto de vista diverso; começa por achar no Rio de Janeiro um inferno, acaba por ver nele um paraíso; a influência da mulher explica tudo. Dizer isto é contar a comédia; a ação, de extrema simplicidade, não tem complicados enredos; mas o interesse mantém-se de princípio a fim, através de alguns episódios interessantes e de um diálogo, vivo e natural.

*Verso e Reverso* não se recomenda só por essas qualidades, mas também pela fiel pintura de alguns hábitos e tipos da época; alguns deles tendem a desaparecer, outros desapareceram e arrastariam consigo a obra do poeta, se ela não contivesse os elementos que guardam a vida, mesmo através das mudanças do tempo. Aquela comédia que encerra todo o autor d'*As Asas de um Anjo*, mas já se deixa ver ali a sua maneira, o seu estilo, o seu diálogo, tudo quanto representa a sua personalidade literária, extremamente original, extremamente própria. Há sobretudo um traço no talento dramático do Sr. Alencar, que já ali aparece de uma maneira viva e distinta; é a observação das coisas, que vai até as menores minuciosidades da vida, e a virtude do autor resulta dos esforços que faz por não fazer cair em excesso aquela qualidade preciosa. É sem dúvida necessário que uma obra dramática para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor d'*O Demônio Familiar*. O quadro do *Verso e Reverso* era restrito demais para empregar rigorosamente esta condição da arte; e todavia a comédia há de merecer a atenção dos espectadores, ainda quando desapareçam completamente da sociedade fluminense os elementos postos em jogo pelo

autor; e isso graças a três coisas: ao pensamento capital da peça, ao desenho feliz de alguns caracteres, e às excelentes qualidades do diálogo.

*Verso e Reverso* deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e de boa veia cômica, prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa, o que não é desmerecê-las, mas defini-las; se o autor d'*O Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições da arte clássica.

*Verso e Reverso* não era ainda a alta comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão.

A alta comédia apareceu logo depois, com *O Demônio Familiar*. Essa é uma comédia de maior alento; o autor abraça aí um quadro mais vasto. *O demônio* da comédia, o moleque Pedro, é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro. A introdução de Pedro em cena oferecia graves obstáculos; era preciso escapar-lhes por meios hábeis e seguros. Depois, como apresentar ao espírito do espectador o caráter do intrigante doméstico, mola real da ação, sem fazê-lo odioso e repugnante? Até que ponto fazer rir com indulgência e bom humor das intrigas do demônio familiar? Esta era a primeira dificuldade do caráter e do assunto. Pelo resultado já sabem os leitores que o autor venceu a dificuldade, dando ao moleque Pedro as atenuantes do seu procedimento, até levantá-lo mesmo ante a consciência do público.

Primeiramente, Pedro é o mimo da família, o *enfant gâté*, como diria a viajante Azevedo; e nisso pode-se ver desde logo um traço característico da vida brasileira. Colocado em uma condição intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo, Pedro volta e abusa de todas as liberdades que lhe dá a sua posição especial; depois, como abusa ele dessas liberdades? por que serve de portador às cartinhas amorosas de Alfredo? por que motivo compromete os amores de Eduardo por Henriqueta, e tenta abrir as relações de seu senhor com uma viúva rica? Uma simples aspiração de pajem e cocheiro; e aquilo que noutro repugnaria à consciência dos espectadores, acha-se perfeitamente explicado no caráter de Pedro. Com efeito, não se trata ali de dar um pequeno móvel a uma série de ações reprovadas; os motivos do procedimento de Pedro são realmente poderosos se atendermos a que a posição sonhada pelo moleque, está de perfeito acordo com o círculo limitado das suas aspirações, e da sua condição de escravo; acrescenta-se a isto a ignorância, a ausência de nenhum sentimento do dever, e tem-se a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Fígaro fluminense.



Parece-nos ter compreendido bem a significação do personagem principal d'*O Demônio Familiar*; esta foi, sem dúvida, a série de reflexões feitas pelo autor para transportar ao teatro aquele tipo eminentemente nosso. Ora, desde que entra em cena até o fim da peça, o caráter de Pedro não se desmente nunca: é a mesma vivacidade, a mesma ardileza, a mesma ignorância do alcance dos seus atos; se de certo ponto em diante, cedendo às admoestações do senhor, emprega as mesmas armas da primeira intriga em uma nova intriga que desfaça aquela, esse novo traço é o complemento do tipo. Nem é só isso: delatando os cálculos de Vasconcelos a respeito do pretendente de Henriqueta, Pedro usa do seu espírito enredador, sem grande consciência nem do bem nem do mal que pratica; mas a circunstância de desfazer um casamento que servia aos interesses de dois especuladores dá aos olhos do espectador uma lição verdadeiramente de comédia.

*O Demônio Familiar* apresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira; reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo; só as intrigas de Pedro transtornam aquela superfície: corre a ação ligeira, interessante, comovente mesmo, através de quatro atos, bem deduzidos e bem terminados. No desfecho da peça, Eduardo dá a liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grave responsabilidade que desse dia em diante deve pesar sobre ele, a quem só a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda. Não supomos que o Sr. Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões d'*O Demônio Familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consolam a consciência; ambas, as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativo.

Em *Mãe* é a escrava que se sacrifica à sociedade, por amor do filho; n'*O Demônio Familiar*, é a sociedade que se vê obrigada a restituir a liberdade ao escravo delinqüente.

A peça acaba, sem abalos nem grandes peripécias, com a volta da paz da família e da felicidade geral. *All is well that ends well*, como na comédia de Shakespeare.

Não entramos nas minúcias da peça; apenas atendemos para o que ela apresenta de mais geral e mais belo; e contudo não falta ainda que apreciar n'*O Demônio Familiar*, como, por exemplo, os tipos de Azevedo e de Vasconcelos, as duas amigas Henriqueta e Carlotinha, tão brasileiras no espírito e na linguagem, e o caráter de Eduardo, nobre, generoso, amante. Eduardo sonha a família, a mulher, os hábitos domésticos, pelo padrão da família dele e dos costumes puros de sua casa. Mais de uma vez enuncia ele os seus desejos e aspirações, e

é para agradecer a insistência com que o autor faz voltar, o espírito do personagem para esse assunto.

"A sociedade, diz Eduardo, isto é, a vida exterior, ameaça destruir a família, isto é, a vida interior."

A esta frase acrescentaremos este período:

A mulher moderna, diz Madama d'Agout, vive em um centro, que não é nem o ar grave da matrona romana, nem a morada aberta e festiva da cortesã grega, mas uma coisa intermediária que se chama *sociedade*, isto é, a reunião sem objeto de espíritos ociosos, sujeitos às prescrições de uma moral que pretende em vão conciliar as diversões de galanteria com os deveres da família.

Há, sem dúvida, mais coisas a dizer sobre a excelente comédia do Sr. José de Alencar; não nos falta disposição, mas espaço; nesta tarefa de apreciação literária há momentos de verdadeiro prazer; é quando se trata de um talento brilhante e de uma obra de gosto. Quando podemos achar uma dessas ocasiões é só com extremo pesar que não a aproveitamos toda.

Guardamos para outro artigo a apreciação das demais obras do distinto autor d'*O Demônio Familiar*.

## II

A reabilitação da mulher perdida, tal foi durante muito tempo a questão formulada e debatida no romance e no teatro. Negavam uns, afirmavam outros, dividiam-se os ânimos, traçavam-se campos opostos; e durante uma larga porção de tempo a heroína do dia oscilou entre as gemônias e o Capitólio.

Não tem conta a soma de talento empregado nesse debate, e realmente de invejar o esplendor de muitos nomes que figuraram nele. Mas, quaisquer que fossem os prodígios de invenção da parte dos poetas, não era possível fugir ao menor dos inconvenientes do assunto, que era a monotonia.

Era o menor, porque a maior estava na coisa em si, na própria escolha do assunto, na pintura da sociedade que se trasladava para a cena. Que a conclusão fosse afirmativa ou negativa, pouco importa em matéria de arte. O certo é que muitos espíritos delicados não puderam fugir à tentação; e para atestar que a tentação era grande, basta lembrar dois nomes, um nosso, outro estrangeiro: o autor do *Casamento de Olímpia*, e o autor d'*As Asas de um Anjo*. Nenhum deles concluiu pela afirmativa; as suas intenções morais eram boas, as suas idéias sãs; mas os costumes e os caracteres escolhidos como elementos

das suas peças eram os mesmos que estavam em voga, e de qualquer modo, aplaudindo ou condenando, eram sempre os mesmos heróis que figuravam na cena. Só havia de mais o lustre de dois nomes estimados.

Depois de escrever *O Demônio Familiar*, comédia excelente, como estudo de costumes e de caracteres, quis o Sr. Conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia. Nisto, o autor d'*As Asas de um Anjo* não cedia somente à sedução do momento, formulava também uma opinião; é arriscado estar em desacordo com uma inteligência tão esclarecida, porque é arriscar-se a estar em erro; não foi, porém, sem detido exame que adotamos uma opinião contrária à do ilustre escritor. A nossa divergência é de ponto de vista; pode a verdade não estar da parte dele; mas, qualquer que seja a maneira por que encaremos a arte, há uma de encarar o talento do autor.

É evidente que a comédia *As Asas de um Anjo* não conclui pela afirmativa de tese tão celebrada; e foi o que muita gente não quis ver. A idéia da peça está contida em algumas palavras do personagem Meneses; Carolina exprime a punição dos pais, que descuraram a sua educação moral; do sedutor que a arrancou do seio da família, do segundo amante que a acabou de perder.

O epílogo da peça é o casamento de Carolina; mas quem vê aí sua reabilitação moral? Casamento quase clandestino, celebrado para proteger uma menina, filha dos erros de uma união sem as doçuras de amor nem a dignidade de família, é isto acaso um ato de regeneração? Não, o autor d'*As Asas de um Anjo* não quis restituir a Carolina os direitos morais que ela perdera. Mas isto, que é o desenlace de uma situação dada, não nos parece que justifique essa mesma situação. O que achamos reparável na comédia *As Asas de um Anjo* não é o desenlace, que nos parece lógico, é a situação de que nasce o desenlace; é o assunto em si.

O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesses e de lances dramáticos; a invenção é original, apesar do cansaço do assunto; mas o que sentimos é precisamente isso; é uma soma tão avultada de talento e de perícia empregada em um assunto, que, segundo a nossa opinião, devia ser excluído, da cena.

A teoria aceita e que presidiu antes de tudo ao gênero de peças de que tratamos é que, pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever. Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de Mármore*, o *Mundo do Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e *As Asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da

atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita d'*As Asas de um Anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?

Vindo depois d'*O Demônio Familiar*, *As Asas de um Anjo* encerram muitas das qualidades do autor, revelando sobretudo as tendências dramáticas, tão pronunciadas como as tendências cômicas d'*O Demônio Familiar* e do *Verso e Reverso*. No empenho de não poupar nenhuma das angústias que devem acometer a mulher perdida da sua peca, o autor não hesitou em produzir a última cena do 4º ato. O efeito é terrível, o contraste medonho; mas, consintamos o ilustre poeta uma declaração franca: a cena é demasiado violenta sem satisfazer os seus intuitos; aquele encontro do pai e da filha não altera em nada a situação desta, não lhe aumenta o horror, não lhe cava maior abismo; e contudo o coração do espectador sente-se abalado não pelo efeito que o autor teve em vista, mas por outro que resulta da inconveniência do lance, e dos sentimentos que ele inspira.

Faremos ainda um reparo, e será o último. Carolina que, segundo a frase de Meneses exprime a punição dos pais e dos seus corruptores, se pune a estes com justiça, aplica aos pais uma punição demasiado severa. Diz Meneses que eles não cuidaram da educação moral da filha; mas desta circunstância não existe vestígio algum na peça a não ser a asserção de Meneses; o primeiro ato apresenta um aspecto de paz doméstica, de felicidade, de pureza, que contrasta vivamente com a fuga da moça, sem que apareça o menor indício dessa atenuante, se pode haver atenuante para o ato de Carolina.

O Sr. Conselheiro José de Alencar, logo depois dos acontecimento que ocorreram por ocasião d'*As Asas de um Anjo*, declarou que quebrava a pena e fazia dos pedaços uma cruz. Declaração de poeta que um carinho da musa fez esquecer mais tarde. Às *As Asas de um Anjo* sucedeu um drama, a que o autor intitolou *Mãe*. O contraste não podia ser maior; saíamos de uma comédia que contrariava os nossos sentimentos e as nossas idéias, e assistíamos ao melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados; estávamos diante de uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana bem concebida, bem executada, bem concluída. Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores.

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudesse proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. A maternidade na mulher escrava, a mãe cativa do próprio filho, eis a situação da peça. Achada a situação, era preciso saber apresentá-la, concluí-la; tornava-se preciso tirar dela todos os efeitos, todas as conseqüências, todos os lances possíveis; do contrário, seria desvirginá-la sem fecundá-la. O autor não só o compreendeu, como o executou com uma consciência e uma inspiração que não nos cansamos de louvar.

Vejamos o que é essa mãe. Joana, estando ainda com o seu primeiro senhor, teve um filho que foi perfilhado por um homem que a comprou, apenas nascido o menino. Morreu esse, instituindo o rapaz como seu herdeiro; nada mais fácil a Joana do que descobrir ao moço Jorge o mistério do seu nascimento. Mas então onde estava a heroína? Joana guarda religiosamente o segredo e encerra-se toda na obscuridade da sua abnegação, com receio de que Jorge venha desmerecer diante da sociedade, quando se conhecer a condição e a raça de sua mãe. Ela não indaga, nem discute a justiça de semelhante preconceito; aceita-o calada e resignada, mais do que isso, feliz; porque o silêncio assegura-lhe, mais que tudo, a estima e a ventura de Jorge. Até aqui já o sacrifício era grande; mas cumpria que fosse imenso. Quando Jorge, para salvar o pai da noiva, precisa de uma certa soma de dinheiro, Joana rasga a carta de liberdade dada anteriormente por Jorge e oferece-se em holocausto a necessidade do moço; é hipotecada. Mas os acontecimentos precipitam-se; o Dr. Lima, único que sabia do nascimento de Jorge, sabe da hipoteca de Joana, feita por um título de venda simulada, e profere essa frase tremenda, que faz estremecer de espectadores: "Desgraçado, tu vendeste tua mãe!"

Descoberto o segredo, Joana não hesita sobre o que deve fazer; teme pelo filho, e não quer lançar a menor sombra na sua felicidade: escrúpulo tocante, de que resulta o suicídio. Tal é a peripécia deste drama, onde o patético nasce de uma situação pungente e verdadeira.

Não diremos, uma por uma, todas as belas cenas deste drama tão superior; demais, seria inútil, pois que ele anda nas mãos de todos. Uma dessas cenas é aquela em que Joana, para salvar o futuro sogro do filho, e portanto a felicidade dele, procura convencer ao usurário Peixoto de que deve socorrer o moço, sobre a sua hipoteca pessoal. Nada mais pungente; sob aquele diálogo familiar, palpita o drama, aperta-se o coração, arrasam-se os olhos de lágrimas. Se Joana é a personagem mais importante da peça, nem por isso as outras deixam de inspirar verdadeiro interesse, sobretudo Jorge e Elisa, criatura frágil,

e delicada, que produz inocentemente uma situação, como causa indireta do holocausto a que se oferece Joana.

Não pode haver dúvida de que é esta a peça capital do Sr. José de Alencar: paixão, interesse, originalidade, um estudo profundo do coração humano, mais do que isso, do coração materno, tudo se reúne nesses quatro atos, tudo faz desta peça uma verdadeira criação. Desde então os louros de poeta dramático floresceram na frente do autor entrelaçados aos louros de poeta cômico. Villemain observa que a reunião dessas duas faces da arte teatral nos mesmos indivíduos é um sintoma das épocas decadentes; se esta regra é verdadeira, não pode deixar de ser confirmada pela exceção; e a exceção é decerto nossa época, no Brasil, época que mal começa, mas já se ilustra com algumas obras de mérito e de futuro.

Resta-nos pouco para completar o estudo das obras teatrais do Sr. José de Alencar, cujo lugar nas letras dramáticas estaria definido, mesmo que não houvesse dado *O Demônio Familiar*, isto é, a alta expressão dos costumes domésticos, e Mãe, isto é, a imagem augusta da maternidade.

### III

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o Casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribui a peça ao Sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado. Será temeridade da nossa parte repetir o juízo do público? *O que é o Casamento?* reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático do autor d'*As Asas de um Anjo*; entre aquela peça e as outras do mesmo autor há uma semelhança fisionômica que não pode passar despercebida aos olhos da crítica. E atribuindo ao Sr. J. de Alencar a comédia em questão, não fazemos só um ato de justiça, resolvemos naturalmente uma questão, que seria insolúvel no caso de ser outro o autor da comédia, porque então onde iríamos buscar um Drômio de Atenas para opor a este Drômio de Éfeso? Quem seria esse gêmeo literário tão gêmeo que pareceria, não outro homem, mas a metade deste, a sua parte complementar? O meio simples de resolver a dúvida é dar a uma órfã tão bela um pai tão distinto.

O que é o casamento? pergunta o autor, e a peça é a resposta desta interrogação. Para compreender bem o título e casá-lo à peça, é preciso ter em vista que nem a pergunta nem a resposta podem ter caráter absoluto. O casamento é a confiança recíproca, tal é a conclusão de Miranda, em diálogo com Alves; e uma situação inesperada, uma situação fatal, que envolve a honra da esposa, embora inocente e pura, faz apagar no espírito do marido o mesmo sentimento em que, segundo ele, deve repousar a paz doméstica. Não é isto

bastante para indicar que o autor não quis tirar conclusões gerais? O autor imaginou uma situação dramática: desenvolveu-a, concluiu-a. Há aí uma parte que pertence à ação dos sentimentos, e outra que pertence um pouco à ação do acaso, mas desse acaso que é, por assim dizer, o resultado de um grupo de circunstâncias. A peça rola sobre um caso de adultério suposto, adultério que seria igualmente um fratricídio, pois que é o próprio irmão de Miranda quem levanta os olhos para a esposa dele. A peça convida desde princípio toda a atenção do espectador; Henrique vem despedir-se de Isabel, pedindo-lhe perdão do sentimento que alimentou, e que ainda o domina; intervém o marido, Henrique foge; o marido ouve as palavras de Isabel assaz ambíguas para destruir todo o sentimento de conversa. Uma flor, que pouco antes estivera no peito de Sales, é encontrada pelo marido no chão; faz-lhe crer que é aquele gamenho ridículo o assassino da sua desonra. Miranda torna uma decisão extrema; quer matar a esposa. O grito da filha evita aquele crime.

Tal é o ponto de partida desta peça. Colocada entre o interesse da sua honra e o interesse do irmão do marido. Isabel sacrifica-se e aceita a situação criada por um erro que não é seu. Esta abnegação, que faz de Isabel uma verdadeira heroína aumenta de muito o interesse da peça, torna mais profunda a comoção dramática. A cada passo espera-se ouvir da esposa infeliz a narração fiel dos fatos, mas ela mantém-se na sua sublime reserva. Demais, a situação agravou-se depois da entrevista fatal; Henrique, amado já por Clarinha, irmã de Isabel, aparece casado. no 2º ato, e esse casamento foi menos por corresponder às aspirações da moça, do que por achar um refúgio ao próprio sofrimento. Mas estes dois casais vivem em perfeita separação de cônjuges; Isabel e Miranda são dois estranhos em casa, ligados apenas pelo vínculo de uma inocente menina; Henrique e Clarinha vivem igualmente separados, e se a mocidade, a alegria, a leviandade mesmo de Clarinha, consegue dar à sua situação um aspecto menos sombrio, nem por isso Henrique escapa aos remorsos que o punham, e o trazem sempre longe da esposa.

Precipitam-se os acontecimentos; Miranda, depois de ultimar os negócios de restituir os bens de Isabel, anuncia-lhe que vai partir para a Europa; lembra-lhe que ela precisa da sua reputação, se não para si, nem para o marido, ao menos para a filha, que não tem culpa no crime que ele lhe supõe. Entretanto, como esta cena tem lugar em Petrópolis, Miranda anuncia que vem à corte; despede-se; é nesse intervalo que Henrique pode conversar algum tempo a sós com Isabel, a quem interroga sobre a frieza que nota há muito entre ela e o marido. Henrique faz ainda novos protestos de modo a salvar a honra de Isabel, que ele tão desastrosamente comprometera. Miranda, que tem voltado para vir buscar uma carta, ouve o diálogo. Perdoa a Henrique, e pede perdão à mulher.

Neste resumo, em que suprimimos muita coisa, aliás incontáveis belezas, pode ver-se a altura dramática da última peça do Sr. J. de Alencar. É certo que o

desenlace, que um acaso precipita, seria talvez melhor se nascesse do próprio remorso de Henrique uma vez sabida por ele a situação doméstica de Isabel. O perdão de Miranda arrancado pela confissão sincera e ingênua do irmão, levantaria muito mais o caráter do moço, aliás simpático e humano. Mas fora deste reparo, que a estima pelo autor arranca à nossa pena, a peça do Sr. J. de Alencar é das mais dramáticas e das mais bem concebidas do nosso teatro. O talento do autor, valente de si, robustecido pelo estudo, conseguiu conservar o mesmo interesse, a mesma vida, no meio de urna situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta.

A cor local é uma das preocupações do autor d'*O Demônio Familiar* e a habilidade dele está em distribuir as suas tintas de acordo com o resto do quadro evitando o sobrecarregado, o inútil, o descabido. Há nesta peça dois escravos, Joaquim e Rita; rompido os vínculos morais entre Miranda e Isabel, os dois escravos, educados na confiança e na intimidade de família, tornam-se os naturais confidentes de ambos, mas confidentes nulos, inspirando apenas uma meia confiança. É por eles que aquelas duas criaturas procuram saber das necessidades uma da outra, minorar quanto possam a desolação comum.

Bem estudado, isto é ainda um resto de amor da parte do marido, um sinal de estima da parte da mulher.

Henrique, entregue a punição do seu próprio arrependimento, acha-se mais tarde em situação igual à do irmão, o que acrescenta à peça um episódio interessante, intimamente ligado à peça, sendo mesmo um complemento dela. Clarinha, cortejada por Sales, aproveita um pedido de entrevista do gamenho, para reanimar a afeição de Henrique; este estratagemas leviano produz uma cena violenta e uma situação trágica. A perspicácia do drama salva tudo.

Tanto quanto nos permite a estreiteza do espaço, eis em resumo o drama do Sr. J. de Alencar, drama interessante, bem desenvolvido e lógico. É igualmente uma pintura da família, feita com aquela observação que o Sr. Alencar aplica sempre aos costumes privados. Caracteres sustentados, diálogo natural e vivo, estudo aplicado de sentimentos.

Além das peças do autor, que temos apreciado até hoje, uma há, que subiu à cena no Ginásio, *O Crédito*. Não tivemos ocasião de vê-la, nem a comédia está impressa. O assunto, como indica o título, é da mais alta importância social; e o autor, pela reminiscência que nos ficou dos artigos do tempo, soube tirar dele tão-somente aquilo que entrava na esfera de uma comédia. Folgaríamos de ver impressa a obra do ilustre autor d'*As Asas de um Anjo*. Limitamo-nos, porém, a mencioná-la, e bem assim duas peças mais que nos consta existir na pasta, sempre cheia, do autor: *O Jesuíta* e *A Expição*.



Como dissemos é o Sr. J. Alencar um dos mais fecundos e brilhantes talentos da mocidade atual; possui sobretudo duas qualidades tão raras quanto preciosas; o gosto e o discernimento, duas qualidades que completavam o gênio de Garrett. Nem sempre estamos de acordo com o distinto escritor: já manifestamos as nossas divergências pelo que diz respeito a *As Asas de um Anjo*; do mesmo modo dizemos que algumas vezes a fidelidade do autor na pintura dos costumes vai além do limite que, em nossa opinião, deve estar sempre presente aos olhos do poeta; nisso segue o autor uma opinião diversa da nossa; mas, fora dessa divergência de ponto de vista, os nossos aplausos ao autor da *Mãe* e d'*O Demônio Familiar* são completos e sem reserva. A posição que alcançou, como poeta dramático, impõe-lhe a obrigação de enriquecer com outras obras a literatura nacional.

Estamos certos de que o fará; qualquer que seja a situação da cena brasileira; para os talentos conscienciosos, o trabalho é um dever; e quando a realidade do presente desanima, voltam-se os olhos para as esperanças do futuro. No autor d'*O Demônio Familiar* estas esperanças são legítimas.

*Semana Literária*, 06, 13 e 27 de março de 1866.

## O TEATRO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

### I

*O Cego* e *O Cobé*, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas *Lusbela* e *Luxo e Vaidade* compensaram largamente o poeta; representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, mas o d'*O Cego* e d'*O Cobé*. Estas duas peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto. Para os que amam as letras, esse regresso foi uma triste decepção. Não nos pesa dizê-lo ao autor d'*A Nebulosa*, pesar-nos-ia afirmar o contrário, porque seria esconder-lhe a nossa convicção profunda; e longe de servi-lo, contribuiríamos para estas reincidências fatais à boa fama do seu nome. O poeta Terêncio faz uma observação exata quando lembra que a mentira faz amigos e a verdade

adversários; respeitamos a convicção dos amigos do poeta, mas não temos a mesma convicção; e é por não tê-la que nos vemos obrigados a contrariar idéias recebidas, mesmo com risco de sermos inscritos entre os adversários do distinto escritor.

*Luxo e Vaidade* é anterior a *Lusbela*; como se vê do título, a peça tem por fim estigmatizar a vaidade e o luxo. O luxo tem sido constante objeto da indignação dos filósofos; e já nas câmaras francesas, não há muito, o Senador Dupin e o Deputado Pelletan fizeram ouvir as suas vozes contra essa chaga da sociedade; se aludimos a dois discursos tratando da peça do Sr. Dr. Macedo, é não só pela identidade do assunto, mas até pela semelhança da forma, entre os discursos e a peça. *Luxo e Vaidade*, se não tem movimento dramático, tem movimento oratório; o personagem Anastácio, como ele próprio confessa, adquiriu desde moço o gosto de fazer sermões, e se excetuarmos alguns mais familiares, o velho mineiro atravessa o drama em perpétua preleção. Este caráter cicerônico da peça é a expressão de uma teoria dramática do Sr. Dr. Macedo dissemos que o autor d'O *Cego* não professa escola alguma, e é verdade; é realista ou romântico sem preferência, conforme se lhe oferece a ocasião; mas, independentemente deste ecletismo literário, vê-se que o autor tem uma teoria dramática de que usa geralmente. Estamos convencido de que o teatro corrige os costumes, entende o autor, e não se acha isolado neste conceito, que a correção deve operar-se pelos meios oratórios e não pelos meios dramáticos ou cômicos. A moral do teatro, mesmo admitindo a teoria da correção dos costumes, não é isso: os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça largos e folgados raciocínios contra essa fatalidade social; imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu. Este e outros exemplos não devia esquecerem o autor de *Luxo e Vaidade*.

As duas peças de que tratamos, *Luxo e Vaidade* e *Lusbela* idênticas neste ponto, assemelham-se em tudo mais. Em ambas á uma invenção pobre, situações gastas, lances forçados, caracteres ilógicos e incorretos. Acrescentemos que a ação em ambas as peças é laboriosamente complicada, desenvolvendo-se com dificuldade no meio de cenas mal ligadas entre si. Finalmente, a qualidade tão louvada no Sr. Dr. Macedo de saber pintar as paixões, se podia ser confirmada, com reservas, nos seus primeiros dois dramas, não pode sê-lo nos últimos; provavelmente os que assim julgam confundem, como dissemos, o sentimento e o vocabulário; a reunião de algumas palavras enérgicas e sonoras, em períodos mais ou menos cheios, não supõe um estudo das paixões humanas. O ruído não é a eloquência.

Todos conhecem o *Luxo e Vaidade*; é inútil referirmos a marcha da peça. A primeira coisa que lhe falta é a invenção; o assunto, já explorado em teatro, podia talvez oferecer efeitos e estudos novos, e só com esta condição que o poeta devia tratar dele. Que estudos, que efeitos, que combinações achou no assunto? A novidade é só aquela que repugna à lógica dos caracteres; por exemplo, o ódio de Fabiana, alimentado por vinte e cinco anos, antes, durante e depois do casamento, contra a pessoa de um primeiro namorado que a desprezou; Maurício (o namorado) casou-se com Hortênsia, da qual tem uma filha; Fabiana, que também casou com um oficial do exército, tem igualmente uma filha; a peça começa quando as duas filhas já estão moças feitas; tudo está mudado, menos o ódio de Fabiana, que, para vingar-se de Maurício e de Hortênsia, escolhe a filha de ambos, e planeia um rapto, com o fim de infamá-la e desviá-la de um casamento rico. Nesta conspiração entra o raptor e a própria filha de Fabiana. Tal é o lado original da peça; supõe-se um ódio de vinte e cinco anos, impetuoso e feroz, como o amor de Medéia, numa criatura vulgar, sem expressão, mais cobiçosa de dinheiro que de vingança.

Em geral os caracteres destas duas peças são carregados e exagerados a tal ponto, que deixam longe de si o padrão humano. Parece que o autor preocupasse sobretudo com os efeitos, sem atender para a natureza. Uma prova, entre muitas, é a cena entre Anastácio, Maurício e Hortênsia, no terceiro ato; Maurício é um homem bom, honesto, mas fraco; o seu crime é ceder à mulher em tudo; mas a situação torna-se grave; estão arruinados; aparece Anastácio, pinta-lhes o presente e o futuro, clama e declama, chama-os à razão; os dois reconhecem a verdade das palavras do irmão, e curvam-se aterrados. anuncia-se, porém, um barão, e eis que os dois, fazendo ao público uma despedida cômica, correm a receber as visitas. Estas transições bruscas, estes contrastes forçados, produzem sempre efeito seguro; mas para quem olha a arte um pouco acima das luzes da rampa são violências estas que contrariam a verdade de um caráter e condenam o futuro de uma obra.

A complicada intriga do *Luxo e Vaidade* desenvolve-se com auxílio de um personagem, que não vem citado na peça, o Acaso. Com efeito, o rapto de Leonina seria efetuado, se Henrique não estivesse escondido por trás de uns bambus, no Jardim Botânico, donde ouve a conversa dos conspiradores. Este meio de sair de uma dificuldade, escondendo um personagem, é usado também no 5.º ato, quando Maurício quer beber um copo de veneno; Anastácio, que se esconde alguns minutos antes, evita o crime. Voltemos ao rapto; Filipa, sua mãe Fabiana e o raptor Frederico tramam no jardim o rapto de Leonina; Fabiana e Frederico saem, e fica só em cena Filipa, que, em um breve monólogo, resolve frustrar o projeto de rapto, porque ele teria em resultado o casamento de Leonina com um rapaz bonito e elegante. Para isso precisa de um homem. . . "Esse homem sou eu" exclama Henrique, aparecendo de um lado com grande estranheza da moça e do espectador; porquanto, se nos lembrarmos que a

moça estava em monólogo, veremos logo que a aparição de Henrique é absurda. Mas o abismo atrai o abismo, o absurdo chama o absurdo; à simples declaração que lhe faz Henrique de que entra na vingança, por despeito contra Leonina, a moça, que não tem maior intimidade com ele, confia-lhe logo, sem exame, os seus projetos e aceita a sua cumplicidade.

Mas qual a intenção de Filipa? Será salvar a Leonina contra os projetos de Fabiana? Não; o que Filipa não quer é o casamento provável de Leonina e do raptor; mas a desonra aparente da moça e o escândalo, isso pouco lhe importa. "Um rapto que se malogra no momento de executar-se é de sobra para desacreditar a mulher que se encontra nos braços do raptor." Quem pronuncia estas palavras? É uma donzela? é uma hetaira? Ao menos, que motivo poderoso lança no espírito dessa moça a perversão e o mal? Uma inveja mesquinha: não quer ver a outra casada com um moço bonito e elegante! Com franqueza, leitor imparcial, achais que isto seja a ciência dos caracteres? Uma mãe, sem um traço nobre uma filha sem um traço virgem, conspirando friamente contra a honra de uma donzela, tal é a expressão da sociedade brasileira, tal é a intriga principal deste drama. Destas violências morais, encontram-se a cada passo na Lusbelá como no *Luxo e Vaidade*. Qual é a intenção do autor imaginando estas figuras repugnantes, estas cenas impossíveis? Não sabemos, mas cumpre observar uma coisa, que agrava mais ainda a situação da peça: a cena em que Filipa aceita a cumplicidade de Henrique, tem contra si, além do mais, a circunstância de ser absolutamente desnecessária; parece, ao ver aquela cena, que realmente a moça chega a substituir o seu plano ao da mãe, vendo naturalmente depois substituir o seu pelo de Henrique que a ilude; nada disso : o rapto efetua-se até o ponto em que aparecem Henrique e Anastácio para impedir que Leonina seja levada para fora; vê-se que era preciso para impedir a realização do rapto, que Henrique soubesse dele e avisasse Anastácio; daí vem a colocação do rapaz na moita dos bambus; mas a necessidade do contrato com Filipa, a necessidade do monólogo da moça, essa é que nunca se vê. Cortada a cena, a peça continua sem alteração.

A cena do rapto, que não produz efeito algum, toma quase proporções trágicas: Frederico, que é o raptor, vem armado de punhal e quer assassinar Anastácio, que busca impedir o rapto da moça. Não se compreende bem que interesse possa ter Frederico, personagem insignificante, sem grandes impulsos, em cometer um assassinato, que agravaria a sua situação. Felizmente, aparece Henrique; o braço de Henrique e uma peroração de Anastácio põem em fuga o raptor e a cúmplice. Este ato, que é o 4.º, passa-se em um baile de máscaras, dado por Maurício, na véspera do dia em que deve se a sua honra em conseqüência das loucuras do luxo. Supõe-se naturalmente que Henrique e Anastácio, depois de libertarem Leonina levam-na aos pais; estes reconheceriam no moço o salvador da filha, e não hesitariam em dar-lha por esposa. Longe disso, o tio e o sobrinho levam a moça para a casa de uma

parenta, e o 5.º ato abre-se no meio da desolação dos pais, que de um lado estão arruinados, e do outro choram a perda da filha que não podem encontrar. Mas a filha aparece depois trazida por Henrique. Felisberto, o irmão de Maurício, desprezado por ele, aparece também, por inspiração tocante, e vem socorrer com as suas economias o irmão arruinado. Anastácio, porém, já tem prevenido o caso, tudo fica salvo e volta a paz doméstica.

Mas o decoro da família fica salvo? Dissemos que era natural, uma vez salva a moça, ser levada pelos salvadores para dentro de casa e entregue aos pais. Realizando, ainda que sob outras vistas, o rapto projetado. Henrique e Anastácio, tão austeros como são e tão penetrantes como supomos que devem ser, não viram uma coisa simples, a saber: que a ausência de Leonina de casa dos pais, durante uma noite e um dia, era bastante para dar à malignidade despeita de Fabiana e Frederico, campo vasto às conjeturas, as insinuações e as calúnias?

Deste modo não ficava a menina sujeita aos caprichos da opinião? Qual era a maneira digna e nobre que convinha a Henrique para conquistar Leonina? Desprezado por pobre, a sua vitória devia assinalar-se de modo que pusesse em relevo a sua nobreza moral; era uma conquista e não uma emboscada; que faria Maurício, vendo entrar a filha raptada de braço com Henrique? Qualquer que fosse o aborrecimento que lhe inspirasse o rapaz, o decoro impunha-lhe o dever de ceder ao casamento. Realmente se a virtude não tem outros recursos para triunfar, não vale a pena sofrer-lhe as privações. O mesmo argumento serve para Anastácio, autor e cúmplice na história do rapto; o desde que ele tem prévio conhecimento da tentativa de Fabiana, corre-lhe o dever de prevenir os pais de Leonina; mesmo corri a certeza de salvar a moça (salvá-la!), a simples tentativa bastava para atrair a atenção pública, e devassar o lar doméstico. Francamente, se Anastácia previne os pais e impede a tentativa, teria praticado um ato que valeria por todos os seus discursos. O seu silêncio produziu um resultado funesto, a saber: que os personagens honestos da peça utilizam-se dos meios empregados pelos personagens viciosos, inclusive a circunstância do narcótico, para praticar aquilo mesmo que lhes cumpria condenar. É aceitável esta conclusão?

Se a invenção é pobre, se os caracteres são violentos, contraditórios e incorretos, há ao menos nesta peça a habilidade dos meios cênicos e a beleza do estilo? Os meios cênicos já vimos quais eles são; movem-se as personagens e produzem-se as situações sem nenhuma razão de ser, sem nenhum motivo alegado; há uma cena no baile de máscaras que produziu muito efeito no teatro; é aquela em que Anastácio, mascarado, quando todos estão sem máscaras, obtém o triunfo oratório, definindo em termos indignados os personagens presentes; apesar de falar em voz natural ninguém o conhece; Maurício, como lhe impõe o dever de dono da casa, quer arrancar-lhe a

máscara; Anastácio lembra-lhe a hora em que, no dia seguinte, tem de achar-se diante da justiça; Maurício acalma-se e a única satisfação que dá aos convivas é obrigar Hortênsia a dar o braço a Anastácio. Temos acaso necessidade de lembrar também a cena do jardim, na noite do baile, em que os pais arrancam à filha o consentimento para casar com o Comendador Pereira? Tais são os meios cênicos do *Luxo e Vaidade*. Quanto ao estilo, não é o d'O *Cobé*; a pressa com que o autor escreveu o drama revela-se até nisso; é um estilo sem inspiração nem graça, nem movimento. O autor, que poderia ao menos salvar a peça com uma boa prosa, descurou essa parte importante da composição.

A análise de *Luxo e Vaidade* abrevia-nos a de *Lusbela*; como dissemos, os defeitos da primeira são comuns à segunda peça. *Lusbela* é um quadro do mundo equívoco; subsiste aqui a mesma objeção que fizemos a respeito do *Luxo e Vaidade*: entrando também no caminho encetado por outros poetas, que novos elementos pretendeu tirar o Sr. Macedo de um assunto já gasto? Lemos a peça, e não achamos resposta. A peça não oferece nada de novo, a não ser uns tons carregados e falsos, umas situações violentas, nenhum conhecimento da lei imoral dos caracteres; e além de tudo um estilo que requinta nos defeitos o estilo do *Luxo e Vaidade*. Quem estudar desprevenido a peça do Sr. Dr. Macedo verá que exprimimos a verdade; e quanto à conveniência de exprimi-la, o próprio poeta há de reconhecê-lo quando quiser meditar sobre as suas obras, e compará-las com as exigências da posteridade. A posteridade só recebe e aplaude aquilo que traz em si o cunho de belo; ao ler as peças do Sr. Dr. Macedo dá vontade de perguntar se ele não tem em conta alguma as leis da arte e os modelos conhecidos, se observa com atenção a natureza e os seus caracteres, finalmente, se não está disposto a ser positivamente um artista e um poeta. Em matéria dramática, se fizermos uma Pequena exceção, a resposta é negativa.

Dispensamo-nos igualmente de narrar o enredo de *Lusbela*, que todos conhecem. Sofre-se este drama como um pesadelo e chega-se ao fim, não comovido mas aturdido; parece incrível que o delicado autor d'A *Nebulosa*, achando-se no terreno áspero em que entro não houvesse, graças à vara mágica da poesia, produzido uma obra de artista, em vez do drama que nos deu. Nesta, como no *Luxo e Vaidade* vê-se um certo modo de pintar as personagens, que lhes tira todas as condições humanas. Produzir efeito parece ser a preocupação constante do autor de *Lusbela*; o nosso intuito deixa de parte aquilo que poderia conduzi-lo aos efeitos de arte, e não aos eleitos de cena, no sentido vulgar da frase. Deste princípio sente-se logo em que terreno se coloca o autor; uma moça pobre, a filha do jardineiro Pedro Nunes, é desonrada por um homem rico, o amo do pai. As simpatias gerais ficam seguras deste modo; a peça tem logo por si todos quantos abraçam a fraqueza da vítima de um potentado; mas o resto? como sai o autor da situação em que se coloca? Damiana, desonrada por Leôncio, é lançada fora da casa paterna, e depois de

algumas peripécias narradas mais tarde, a moça aparece no 1.º ato com o nome de Rosa Lusbel. Lusbel vem de Lusbel, o personagem dos *Milagres de Santo Antônio*, que ela aplaudiu um dia no teatro de S. Pedro de Alcântara. Rosa Lusbel é um tipo de mulher desenvolta libertina; a sociedade, que é sempre o bode emissário destas desgraças, recebe de Lusbel algumas afrontas e apóstrofes; não diremos que o tipo não seja em parte real, o que afirmamos é que naqueles abismos já se não encontram pérolas; o amor puro de Lusbel por Leonel é simplesmente impossível; argumenta-se com Margarida Gautier; não entramos agora no exame da peça de Dumas, apenas lembramos que entre Margarida Gautier e Lusbel a diferença é grande; Margarida Gautier pertence ao mundo de Lusbel, mas parece que há nesse mundo distinções geográficas, pois que o país de uma não é o da outra. Margarida está longe da virtude, mas não está próxima de Lusbel; finalmente, lutando com a audácia da concepção, Dumas Filho procurou dar à sua heroína umas cores poéticas que não existem de modo algum na heroína do drama brasileiro.

Lusbel pretende amar Leonel, e isto até certo ponto supõe-lhe um pouco de sensibilidade; mas pode aceitar-se esta hipótese? Lusbel sabendo que Leonel ama uma menina, e vai casar-se, atrai a pobre noiva à sua casa, sob pretexto de dar-lhe costura, mas na intenção firme de pervertê-la; arrepende-se em certa ocasião, mas a certeza de que não é amada volta-lhe o espírito para esse primeiro plano.

Por uma circunstância imprevista, Cristina é sua própria irmã; essa, e não outra razão, salva a pobre menina de um abismo. Suprima-se esta circunstância, qual seria a marcha da peça? Não é difícil prevêê-la, Lusbel praticaria um ato de monstrosidade.

Todos se lembram que Leonel é primo de Leôncio; esse, autor da desonra de Damiana, procura impedir o casamento do primo com Cristina, irmã de Lusbel. Daqui vem a luta entre e Leôncio, que faz uma parte da ação da peça. Não tentaremos descrever essa luta, entremeada do episódio das notas falsas, e de algumas situações mal preparadas para efeito.

O episódio das notas é mais uma prova do modo fácil com que o autor resolve as dificuldades um moedeiro falso propõe a Lusbel entrar na associação a que ele pertence e ajudá-lo na distribuição dos bilhetes. Lusbel resiste, mas a idéia de fazer feliz a irmã resolve-a a aceitar; Graciano (o moedeiro) leva-lhe uma caixinha com bilhetes; nesse ato, que é o 3.º, já moram com Lusbel a irmã e o pai. Quem compara a castidade de Cristina e a perversidade de Lusbel, ressentir-se deste contacto odioso. Lusbel não quer receber a caixa, mas Graciano acha meio de deixá-la sobre a mesa. Não é possível haver um moedeiro falso mais estouvado; começa por fazer uma proposta, à queima-roupa, e acaba deixando a caixa fatal na casa de uma mulher que lhe não pode

merecer confiança absoluta. A caixa das notas, que deve servir mais tarde de corpo de delito, tem uma chave; como fazer desaparecer as notas e a chave, e trazer suspenso o espectador até o fim da peça? Mediante um delírio de Pedro Nunes, que sai do quarto, abre automaticamente a caixa, queima os bilhetes e perde a chave, aparecendo depois a caixa fechada. Vai-se ao teatro buscar uma comoção, não se vai procurar uma surpresa; o poeta deve interessar o coração, não a curiosidade; condição indispensável para ser poeta dramático.

Falta-nos tempo e espaço para maior análise; limitamo-nos a estas considerações; cremos que ninguém haverá que, depois de ler atenta e desprevenidamente as peças de que tratamos, não se convença de que exprimimos a verdade, com a franqueza digna do poeta e da crítica. Em outra ocasião veremos as comédias do Sr. Dr. Macedo e procuraremos usar da mesma imparcialidade e dos mesmos conselhos. Sentimos que a publicação destes escritos seja contemporânea da dissidência política que separa o *Diário do Rio* do deputado fluminense; talvez haja quem veja na franqueza literária uma espécie de oposição política; tudo é possível num país onde há mais talento que modéstia, mas nesta humilde posição, só duas coisas nos preocupam: o voto dos homens sinceros e a tranqüilidade da nossa consciência; únicas preocupações de quem professa o culto da verdade.

## II

O Sr. Dr. Macedo goza hoje da reputação de poeta cômico; é uma das mais belas ambições literárias. Mas até que ponto é legítima essa reputação? Sem contestar no Sr. Dr. Macedo o talento da comédia, é nosso dever defini-lo, e se a palavra não é imodesta aconselhá-lo. O autor da *Torre em Concurso*, arrastado por uma predileção do espírito, pode não atender para todas as condições que exige a Poesia cômica; é fora de dúvida que lhe são familiares os grandes modelos da comédia; mas a verdade é que, possuindo valiosos recursos, o autor não os emprega em obras de superior quilate. Até hoje não penetrou no domínio da alta comédia, da comédia do caráter; nas obras que tem escrito, atendeu sempre para um gênero menos estimado: e, se lhe não faltam aplausos a essas obras, nem por isso assentou ele em bases seguras a reputação de verdadeiro poeta cômico.

Evitemos os circunlóquios: o Sr. Dr. Macedo emprega nas suas comédias dois elementos que explicam os aplausos das platéias: a sátira e o burlesco. Nem uma nem outra exprimem a comédia.

A *Torre em Concurso* define e resume perfeitamente as tendências cômicas do Sr. Dr. Macedo; demais, o próprio autor limitou as suas aspirações definindo essa peça como comédia burlesca. O *Fantasma Branco*, se não confessa as mesmas intenções, nem por isso exclui de si o caráter da *Torre em*



*Concurso*. Finalmente, o *Novo Otelo* vem em apoio da nossa apreciação. No *Luxo e Vaidade* houve um tentamen cômico: mas aí mesmo, logo ao abrir do primeiro ato, entra em cena o burlesco debaixo da figura de um criado e de uma professora. Somos justos; o autor não pretende dar as suas peças como verdadeiras comédias; o burlesco é tão franco, a sátira tão positiva, que bem se vê a intenção do autor em reconhecer-lhes apenas o caráter de satíricas e burlescas. Ora, é exatamente essa intenção que nos parece condenável. Dotado de talento estimado do público, o Sr. Dr. Macedo tem o dever de educar o gosto, mediante obras de estudo e de observação. Se não víssemos no autor do *Fantasma Branco* elementos próprios para cometimento desses, outra seria a nossa língua mas o Sr. Dr. Macedo possui o talento cômico; não está patente nas suas obras, mas adivinha-se; pode, pois, se quiser, renunciar às fáceis vitórias da sátira e do burlesco, e entrar na larga vereda da comédia de costumes e de caráter. Em relação aos costumes e aos vícios, que podem significar a *Torre em Concurso* e o *Fantasma Branco*? A primeira destas comédias foi representada há pouco tempo e está fresca na memória de todos; é um quadro burlesco, uma caricatura animada de costumes políticos. Confessando no frontispício a natureza da composição, o autor abre à sua musa um caminho fácil aos triunfos do dia, mas impossível às glórias duráveis. Se o burlesco pudesse competir com o cômico, o *Jodelet* de Scarron estaria ao pé *Mulheres Letradas* de Molière. Mas não acontece assim; a comédia é muito boa fidalga; repugnam-lhe estas alianças; pode transformar-se com os tempos, desnaturar-se é que não. Isto que todos reconhecem e o próprio Sr. Dr. Macedo compreende, devia produzir no ânimo do autor da *Torre em Concurso* um efeito salutar. É certo que, nesse caso, o autor tinha de pedir ao tempo, ao estudo, à observação e à poesia, os materiais das suas obras; mas os resultados desse esforço não haviam de compensá-lo?

O burlesco, embora suponha da parte de um autor certo esforço e certo talento, é todavia um meio fácil de fazer rir as platéias. A própria *Torre em Concurso* fornece-nos uma prova, desde que se levanta o pano, os espectadores riem logo às gargalhadas; assiste-se à leitura de um grande edital. Que haverá de cômico em um edital? Nada que não seja esforço da imaginação do autor; é um edital burlesco, dirigido na intenção de produzir efeito nos espectadores; a fantasia do autor tinha campo vasto para redigi-lo como quisesse, para acumular as expressões mais curiosas, as cláusulas mais burlescas. Se o autor quisesse cingir-se à verdade, levaria em conta que o escrivão Bonifácio, homem de bom senso e até certo ponto esclarecido, como se vê no correr da comédia, não podia escrever aquele documento. Mas é inútil apelar para a verdade tratando-se de uma obra que se confessa puramente burlesca. Assentado isto, o resto da peça desenvolve-se sob a ação da mesma lei; o autor declara-se e mantém-se nos vastos limites de uma perfeita inverossimilhança. Como exigir que as pretensões amorosas da velha Ana, os seus ciúmes e os seus furores, apareçam ao público, não como uma caricatura, mas como um ridículo? Se

pretendêssemos isto, se exigíssemos a naturalidade das situações, a verdade das fisionomias, a observação dos costumes, o autor responder-nos-ia vitoriosamente que não pretendeu escrever uma comédia, mas uma peça burlesca. Duvidarmos, porém, que possa responder com igual vantagem quando lhe perguntarmos por que motivo, poeta de talento e futuro, escreveu uma obra que não é de poeta nem acrescenta o menor lustre ao seu nome.

Aceitando a peça, como ela é, não há negar que as intenções políticas da Torre em Concurso são de boa sátira. Sátira burlesca, é verdade. Nada menos cômico que aquela sucessão de cenas grotescas; mas, através de todas elas, não se perde a intenção satírica do autor; a luta dos partidos, a eleição, a fraude política, a intervenção de Ana, tudo isso forma um quadro, onde, à míngua de cunho poético, sobram as tintas carregadas, acumuladas no intuito de criticar os costumes políticos. Não é portanto a idéia da peça que nos parece condenável, é a forma. A mesma idéia vazada em uma forma cômica produziria uma composição de merecimento. O juiz de paz João Fernandes, sem força nem caráter, levado alternativamente ora pela irmã, ora pelas influências eleitorais, tem um quê de cômico; mas, reduzido a estas proporções, saía fora do círculo que o autor se traçou, e não produziria o desejado efeito nas platéias. Que fez pois o autor? Deu-lhe proporções burlescas, e as cenas do edital escrito nas costas, do pleito dos partidos para possuí-lo, da cláusula do casamento, tudo isso retirou à figura do juiz de paz o cunho original e cômico. Esta comparação pode ser reproduzida em relação a uma parte dos personagens; mas basta uma para definir o nosso pensamento. Não fazemos análise, apreciamos em sua generalidade as comédias do Sr. Dr. Macedo. O *Fantasma Branco* não se confessa comédia burlesca, como a *Torre em Concurso*, mas aí mesmo o burlesco é o elemento principal. Entretanto, sem que se prestasse a uma alta comédia, o *Fantasma Branco* podia fornecer tela para uma obra de mais alcance; o defeito e o mal está em que o autor cede geralmente à tentação do burlesco, desnaturando e comprometendo situações e caracteres. A covardia e a fanfarronice do Capitão Tibério, as rugas de Galatéia e Basílio, a rivalidade dos dois rapazes, as entre vistas furtivas de Maria e José, podiam dar observações cômicas e cenas interessantes. Para fazer rir não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso.

Se fosse preciso resumir por meio de uma comparação a profunda diferença que há entre o traço cômico e o traço burlesco, bastava aproximar um lance de mestre de um lance da *Torre em Concurso*. Há nesta peça uma cena de boa observação política; é quando Batista, em virtude de uma descortesia de Pascoal, que é a bandeira do partido amarelo, passa para as fileiras do partido vermelho. "Insolente, diz Batista, não respeita um dos chefes do seu partido!" Este dito e esta passagem tinham completo o traço; havia alguma coisa de cômico; mas Batista não só abandona as suas fileiras, senão que moraliza o ato: "Faço o que muitos têm feito, arranjo a vida; estou passado". Esta maneira de

repisar a observação cômica tira-lhe a energia e o efeito; cai na sátira; já não é o personagem, é o autor quem exprime por boca dele um juízo político. Ora, quando se encontra em uma comédia um desses traços felizes, o cuidado do poeta deve aplicar-se em não desnaturá-lo. Vejamos como o grande mestre procedia em casos idênticos; Harpagão acha-se um dia roubado; o cofre dos seus haveres desapareceu do lugar em que o avaro costumava guardá-lo; todos sabem que cenas de desespero seguem a este sucesso; Harpagão chama a justiça; trata-se de saber onde pára o cofre; não é um cofre, é a alma de Harpagão, que se perdeu; o infeliz corre de um lado para outro, e, nessa labutação, repara que há na sala duas velas acesas; apaga maquinalmente uma delas. Movimento involuntário, natural, cômico; mas feito isto, Harpagão não diz palavra, porque a sua idéia fixa é a perda da fortuna. Pelo sistema do autor do *Fantasma Branco*, Harpagão não deixaria de dizer à parte: "Duas velas! que estrago! é demais!"

Citando o exemplo de Molière, não é nossa intenção exigir do Sr. Dr. Macedo arrojados impossíveis; apenas apontamos ao distinto autor d'*O Cego* as lições da boa comédia, a maneira artística de reproduzir as observações cômicas, evitando anulá-las por meio de torneios de frases e considerações ociosas; procurando enfim excluir-se da cena, onde só devem ficar os personagens e a situação.

O autor do *Fantasma Branco*, como fica dito, sacrifica muitas vezes a verdade de um caráter para produzir um efeito e uma situação; isto no drama, isto na comédia. Exemplo: os dois filhos do Capitão Tibério são rivais, de amor; pretendem ambos a mão da prima Mariquinhas. Daqui origina-se um duelo; mas ambos são tão covardes como o pai; o provocador arrepende-se, o outro chega-se como para um patíbulo; o duelo é marcado para a noite, na montanha do fantasma; ambos têm a idéia simétrica de esconder-se no vão da escada.

É uma cena de apartes em que cada um deles mostra o receio de ser morto pelo outro; esbarram-se, caem, pedem desculpas mutuamente, e os espectadores riem às gargalhadas; mas o que torna esta cena forçada, impossível, sem cômico algum, é que ela destrói inteiramente o caráter dos rapazes. Se eram covardes, embora fossem obrigados a aceitar a idéia do duelo, em vez de virem para o terreiro, era natural deixarem-se ficar em casa, até pela consideração de que a noite não é hora dos duelos. Um deles faz esta reflexão: "Se ele não subir a montanha, nem eu; e amanhã digo que o estive esperando toda a noite". Ora, estas palavras são exatamente a crítica da cena. Para dar aquela desculpa, Francisco nem precisava sair de casa: um quarto era lugar mais seguro que o vão da escada. "Estive quase não quase, diz Antônio, deixando-me ficar deitado; pois o malvado fraticida não podia matar-me sem me dar o incômodo de subir a montanha?"

Não somente a cena é forçada, senão que os próprios interlocutores incumbem-se de fazer-lhe a crítica.

A rivalidade de Galatéia e Basílio, que podia fornecer algumas cenas cômicas, e alguns traços de costumes, degenera em uma troca de palavras grotescas, de apóstrofes singulares, sem resultado algum. Do mesmo gênero é a cena em que, os dois rapazes fazem a declaração a Mariquinhas; o amor de Francisco reduzido a libelo acusatório é uma idéia que prima pelo burlesco, mas não pertence ao domínio da comédia. E, todavia, insistimos, o Sr. Dr. Macedo podia fazer daquela peça uma coisa melhor, mais séria, de mais digno alcance. Dizem-nos que o *Fantasma Branco* foi escrito sem a intenção da cena; isto poderia ser uma atenuante, se o autor não houvesse mostrado em outras peças quais são as suas predileções em teatro. A leitura refletida do *Fantasma Branco* e da *Torre em Concurso* basta para deixar ver que essas predileções merecem o justo reparo da crítica. Nada diremos do *Novo Otelo* que reúne, em pequeno quadro, o gênero da comédia do Sr. Dr. Macedo, e bem assim a imitação do francês, denominado *O Primo da Califórnia*. *Amor e Pátria* é um ligeiro drama num ato; e quanto ao *Sacrifício de Isaac*, quadro bíblico, compõe-se de alguns versos harmoniosos, sobre a lenda hebraica.

Tal é o teatro do Sr. Dr. Macedo, talento dramático, que podendo encher a biblioteca nacional com obras de pulso e originalidade, abandonou a via dos primeiros instantes, em busca dos efeitos e dos aplausos do dia; talento cômico, não penetrou na esfera da comédia, e deixou-se levar pela sedução do burlesco e da sátira teatral. A boa comédia, a única que pode dar-lhe um nome, talvez menos ruidoso, mas com certeza mais seguro, essa não quis praticá-la o autor da *Torre em Concurso*. Foi o seu erro. Acompanhar as alternativas caprichosas da opinião, sacrificar a lei do gosto e a lição da arte, é esquecer a nobre missão das musas. Da parte de um intruso, seria coisa sem conseqüência; da parte de um poeta, é condenável.

Atenderá o Sr. Dr. Macedo para estas reflexões que nos inspira o amor da arte e o sincero desejo de vê-lo ocupar no teatro um lugar distinto? Não lhe perdemos a esperança; o autor do *Fantasma Branco* chegou à idade de cultivar a comédia; o estudo da vida e o estudo dos padrões que o passado nos legou, levá-lo-á sem dúvida aos sérios cometimentos; o drama, de que nos deu alguns lampejos, pode também receber das suas mãos formas puras e corretas. Mas para atingir a tais resultados cumpre-lhe abandonar o antigo caminho e os meios usados até hoje. Se já escreveu páginas que realmente o honram, não fez ainda tudo quanto a nossa bela pátria tem direito de exigir-lhe. Nunca é tarde para produzir belas obras; foi aos cinqüenta anos que o autor da *Metromania* compôs esse livro admirável, e o Sr. Dr. Macedo ainda está muito longe da idade de Piron. A *Metromania* salvou a reputação dramática do poeta francês de um

esquecimento inevitável; exemplo histórico que deve estar presente à memória de todos os poetas.

Fomos francos e sinceros na análise das obras do Sr. Dr. Macedo; assim como condenamos as suas comédias e uma parte dos seus dramas, assim aplaudiremos, em tempo conveniente, as obras realmente meritórias do autor d'*A Moreninha*; se em ambos os casos estamos em erro, é dever dos componentes guiar-nos à verdade.

Terminaremos hoje com duas notícias literárias. A primeira foi publicada no *Correio Mercantil*, em correspondência de Florença: traduziu-se para o italiano o belo romance *O guarani* do Sr. J. de Alencar. O correspondente acrescenta que a obra do nosso compatriota teve grande aceitação no mundo literário. Um escritor do país, o Dr. Antônio Scalvini, tirou desse romance um poema para ópera, que vai ser posto em música pelo compositor brasileiro Carlos Gomes. A segunda notícia é que chegaram de Bruxelas as duas obras anunciadas nesta folha, *Romances Históricos* e *Viagens a Venezuela, Nova Granada e Equador*. É autor delas o Sr. Conselheiro Miguel Maria Lisboa, embaixador de Sua Majestade em Bruxelas. Ocupar-nos-emos dos dois livros em ocasião oportuna.

*Semana Literária*, 1<sup>o</sup>. e 08 de maio de 1866.

## **REI MORTO, REI POSTO**

Com este título foi representada na Fênix Dramática uma comédia-revista do ano de 1874.

Levado pelo prestígio do autor, que é o nosso distinto colega o Sr. Joaquim Serra, encheu o público toda a sala do teatro.

O nome de J. Serra afiançava a obra; podia-se contar de antemão que ela estaria na altura da reputação do autor, granjeada por trabalhos que figuram entre os melhores escritos nacionais.

E assim foi. Aplicando o seu talento fácil e dúctil ao gênero novo que ensaiava, J. Serra correspondeu à curiosidade pública.

Original e engenhoso na forma que deu à revista, dividida em dois quadros e escrita em verso octossílabo, Joaquim Serra soube cativar o interesse sem complicação de enredo, e o público retribuiu o trabalho com boas risadas e palmas.

Nenhum dos principais sucessos do ano passado deixou de figurar na galeria do *Rei morto, rei posto*; e para todos tem o poeta alusões finas, sem ofensa, verdadeiramente literárias e dignas do seu nome. O que não conviria dizer claramente, fê-lo por meio de uma alegoria engenhosa, que o público entendeu e aplaudiu. A exposição de D. Conferência, da Moda e do cocheiro de tálburi, por exemplo, são excelentes.

O verso não precisa dizer que é fácil, gracioso e elegante; basta dizer que são do autor dos *Quadros* e do *Coração de Mulher*.

Estas revistas acabam sempre com a quadra em que nascem. A de J. Serra pode ser lida em qualquer tempo; acha-se-lhe o que falta geralmente nas outras revistas, o sabor literário.

Nossos emboras ao poeta.

E não os damos só por esta composição, mas por outra de igual gênero, que está sendo representada no *Vaudeville*, com muitos e merecidos aplausos. Essa é escrita em prosa, mas a prosa de J. Serra é sempre viva e cintilante de espírito, e basta a circunstância de serem duas composições do mesmo gênero, tão diferentes entre si, para mostrar a fecundidade da imaginação do autor.

Vejam os nossos leitores ambas as peças, e terão mais uma ocasião de saudar o nome de J. Serra.

10 de janeiro, 1875.

## **O CASO FERRARI**

Lê-se no *Secolo*, de Milão:

Vamos comunicar aos nossos leitores importante notícia agora mesmo recebida de Nápoles, graças ao zelo do nosso incansável correspondente.

Há cerca de três meses, o irmão porteiro de um convento de mendicantes foi despertado alta noite, pelo toque aflitivo da sineta. Não havia que admirar no caso; mais de uma vez os dignos cenobitas têm sido chamados a desoras, para o fim de prestar os socorros espirituais a moribundos. Há quem fale contra os frades; é fácil; o que não é fácil é imitar o zelo e a piedade de homens, que se dedicam aos outros homens, sem esperança nem ambição de nenhuma terrestre recompensa.

Vestiu-se o irmão porteiro e correu a ver quem batia. Abriu desacauteladamente a porta, e não teve tempo de falar, porque um vulto de homem, precipitando-se para dentro, caiu ajoelhado aos pés do pio monge. Voltou este do assombro e perguntou:

— Quem és? que me queres?

— Sou um pescador; desejo a paz e o esquecimento, disse o desconhecido.

O irmão porteiro fê-lo subir à sua cela. A luz da lâmpada bateu então, de chapa, no rosto do desconhecido, que já havia sacudido dos ombros a larga capa que o cobria. Era um homem de estatura meã, cheio, olhar sombrio e desvairado.

— Senta-te, irmão, e dize-me quem és e o que queres.

O desconhecido sentou-se numa pobre cadeira, único ornamento da cela, e esteve ainda alguns minutos ofegante, e como sem saber de si. Quando pôde falar fez esta extraordinária revelação:

— Chamo-me Ferrari, empresário de companhias líricas. Nunca o meu nome chegou decerto aos ouvidos de Vossa Paternidade, porque a esta solidão santa e ascética vem morrer o eco das distrações mundanas. De tais distrações vivi eu, e viveria até morrer, se um funesto acontecimento me não viesse sangrar a alma de remorsos...

— Que foi?

— Estando no Rio de Janeiro, há alguns meses, contratei com os habitantes levar-lhes este ano uma companhia lírica, prometendo de minha parte a primazia de exibição e a excelência do pessoal, e exigindo em troca a prévia assinatura do teatro e a entrada de uns tantos por cento. Não imagina Vossa Paternidade o ardor com que os habitantes do Rio de Janeiro aceitaram a minha proposta e cumpriram pontualmente as cláusulas que lhes diziam respeito. As assinaturas vieram; a porcentagem foi depositada em um banco, e eu embarquei para a Europa. Logo que aqui cheguei...

Ferrari não pôde acabar a frase. Grossas lágrimas e fortes soluços lhe embargaram a voz. O monge afagou-o com muita ternura e o infeliz continuou:

— Logo que cheguei, encontrei o diabo. Não falo metaforicamente; encontrei o próprio inimigo do gênero humano, quando eu começava a organizar a companhia, tendo já contratado a Volpini. Perguntou-me ele se queria ganhar, em um instante, glória, riqueza e poder; mais ou menos, a proposta que fizera ao Fausto. Recusei, e recusei obstinadamente; mas o astuto inimigo não se deu

por vencido. Como espreitava a minha alma, apimentou mais a tentação, usando o seu pérfido estilo do costume.

— Dou o que quiseres; pede tudo; eu te darei tudo. O poder é uma nobre ambição: terás o poder; a riqueza um benefício legítimo: dar-te-ei cabedais de nababo. Se preferes a glória, terás a glória, seja a de Homero, a de Newton, a de Bonaparte ou a de Miguel Ângelo. Vê lá: banqueiro, poeta, artista, sábio ou general; escolhe.

A oferta deslumbrou-me; minha alma sentiu a vertigem do mal.

— Que exiges em troca? disse eu.

— A tua companhia lírica; eliminarei alguns cantores; copiarei a tua figura; irei a Buenos Aires.

— Mas eu prometi ir primeiro ao Rio de Janeiro...

— Por isso mesmo; lograremos o Rio de Janeiro.

Não refleti nas terríveis condições do contrato que me propunha o gênio das trevas, e cedi. Ele tomou a minha forma, eliminou alguns cantores e partiu com os outros para Buenos Aires. Poucas horas depois... Ah!

— Sossega; continua.

— Poucas horas depois da partida, reconheci todo o horror da minha situação. Satanás comprara a minha alma! Aterrado e curtido de remorsos, recusei as ofertas que de toda a parte me chegavam quase no mesmo instante: a neta de um rajá da Índia, o ministério bávaro e a coroa de Marrocos. Recusei; fugi de casa. Vaguei dias e dias, sem comer nem beber; três vezes tentei matar-me, atirando-me à cratera do Vesúvio. Enfim, há uma hora, atravessando a rua Chiaja, ouvi uma voz misteriosa, que me disse: "Retira-te, retira-te!" Compreendi a intimação; corri ofegante a esta casa santa; e de joelhos imploro. Irmão, quero fazer-me frade!

— Que ouço! clamou o irmão porteiro.

— A verdade, retorquiu Ferrari; quero fugir ao mundo; quero purgar a minha fraqueza na solidão de uma cela e nos trabalhos mais árduos da vida monástica. Abjuro os erros do passado, peço as águas da regeneração.

Imaginem facilmente os nossos leitores a alegria com que o digno monge ouviu estas palavras de Ferrari. Estendeu-lhe os braços; apertou-o ao coração; disse-



lhe muitas palavras de brandura e amor. Era já sobre a madrugada; deu a Ferrari a sua pobre cama e velou até o nascer do sol.

Terminadas as matinas, o irmão porteiro referiu o extraordinário caso ao Provincial, que não ficou menos assombrado nem menos jubiloso do que ele. A nova correu todo o convento; foi um alvoroço geral. Ferrari narrou perante a comunidade a história de seus remorsos e o prodígio da sua vocação, e acabou pedindo o hábito.

— Tê-lo-ás, disse o Provincial; e com a brevidade que permitem antigos privilégios desta casa. Entretanto, são precisas duas coisas: a primeira, que saibas as letras canônicas...

— Cursei outrora um seminário, acudiu Ferrari.

— Bem; a segunda, é que faças penitência como um preparativo à tua completa regeneração.

— Oh! tudo o que for necessário!

Assentadas as coisas deste jeito, Ferrari começou uma vida de cruéis mortificações. Cingiu aos ombros um cilício, que lhe sangrava as carnes constantemente. As horas, que não dava às práticas e orações do ritual ou aos serviços da comunidade, empregava-as em penitências e castigos de toda a espécie. Passava muitas noites, de bruços, nas pedras do claustro, ora mudo e como defunto, ora a pedir perdão de suas iniquidades. Outras vezes, passeava durante muitas horas, e das celas contíguas ouviam-lhe estas palavras soltas e sem sentido aparente:

— Assinaturas... comissão... Castelões... Volpini... Vinte por cento... *Ohimé!!!*

Mais de uma vez foi visto, com os braços erguidos para o lado do ocidente, ficando longo tempo nessa posição, sem discrepar uma linha.

Noutras ocasiões, a penitência consistia em olhar para a ponta do nariz, como os bonzos. Tamanhas e tão continuadas foram as mortificações, que o Provincial, há cerca de um mês, lhe disse estar cumprida a segunda das condições impostas.

— Para o meu erro, creio, disse o noviço; mas os males que Satanás há de semear naquelas terras...

— Não importa; professarás daqui a uma semana.

Passada uma semana, durante a qual as penitências do noviço foram exemplares, marcou-se o dia da profissão. O nosso correspondente assistiu a essa cerimônia, e escreve-nos dizendo que a fisionomia do novo mendicante é a mais ascética e espiritual que se pode imaginar. A cerimônia foi a um tempo imponente e tocante.

No fim, cingido o hábito, e obtida a vênua do Provincial, frei Ferrari subiu ao púlpito e fez uma breve e eloqüente prática a todos os circunstantes, tomando por tema este versículo de Habacuque, I, 15: "Tudo levantou com o anzol e ajuntou na sua rede". O exórdio foi uma obra-prima. Comparou o mundo a um grande lago, cujas águas são turvas e lodosas. As almas são os peixes que as habitam, uns graúdos, outros miúdos, e na maior parte fáceis de pescar. Satanás é o torvo pescador. Destro no ofício, senta-se ele à margem e lança à agua o anzol do pecado, com a isca dos prazeres mundanos. A alma que passa nem sempre tem a força de aceitar a fome temporária para ganhar a saciedade eterna. Não! a alma é gulosa do pecado, como o ouvido é guloso da música. Trinca a isca; o pescador puxa o anzol; o eterno suplício a espera.

Outras vezes, nem é preciso anzol; basta a rede. A humana credulidade torna fácil a pesca. Pelas malhas da rede diabólica penetram todos os peixes, ou sejam tubarões ou sardinhas. Há casos em que os tubarões entram mais facilmente do que as sardinhas. Então, o pescador arrasta a rede à praia, e com ela o fruto de uma hora de paciência.

Quando aprendereis, ó homens (clamou o pregador em um raptó de magnífica eloqüência), quando aprendereis a resistir à rede e ao anzol? Quando chegareis a conter a fome, antes do que morder um verme ilusório? quando alcançareis nadar nas águas do mundo, sem penetrar as malhas da rede infernal? E que por elas entre a sardinhas e os camarões, compreende-se; mas a vós falo, ó tubarões, a vós, que sois graúdos e espertos, — por que vos deixais cair nas malhas cruentas do pecado? Sábio é o peixe que não desdenha a isca, mas quer primeiro examinar o anzol; sábio é o peixe que não move as barbatanas sem ver se tem diante de si uma rede ou simplesmente a água livre.

Segundo o nosso correspondente, este pálido resumo apenas pode dar idéia do que foi o soberbo discurso do novo mendicante. A peroração tocou por vezes o sublime; e ainda mais sublime que tudo foi a humildade com que frei Ferrari, começando a ouvir os festivos emboras que lhe mereceu tão magnífica estréia, deitou a fugir e foi encerrar-se na cela, donde só saiu no dia seguinte. Este exemplo de modéstia conquistou de uma vez todos os corações da cidade.

Nápoles não conhece hoje outro assunto de conversa, e, diremos mais, de meditação. Como sempre acontece, a imaginação popular dá maiores proporções à realidade; e, contudo, esta é bastante para encher a todos de

assombro. Raras vezes terá sucedido um caso tão cheio de peripécias, tão entremeado de miséria e grandeza. Essa história, que começa numa simples palestra no Rio de Janeiro e acaba com a entrada vertiginosa no convento dos mendicantes; o pacto com Satanás, o arrependimento, o remorso, a recusa dos cabedais e do poder, há em tudo isso uma cor shakespeareana, uma feição trágica. Não inspirará este assunto alguma coisa aos nossos poetas dramáticos? Já daqui imaginamos o efeito que há de tirar disto algum Shakespeare do futuro. Variedade do cenário: Nápoles, Rio de Janeiro, Buenos Aires; tarantelas e seguidilhas; modinhas e cantochão. Satanás empresário; um empresário monge; o real e o sobrenatural. Ah! se o divino autor do *Hamlet* pudesse ler um caso assim na crônica da idade média!

Esta notícia não seria completa, se não tocássemos em dois pontos.

O primeiro é a missão que tomou em seus ombros o novo frade de converter todos os empresários de teatro; sejam dramáticos ou líricos, e não só os empresários, senão também os próprios artistas e maestros. *Insaniam insanium*; esta expressão, de um grande doutor, entrou profundamente na alma do mendicante, que já começa a ver o resultado de seus esforços. Todos os teatros de Nápoles estão fechados; a Volpini retirou-se a uma ermida nos confins da Boêmia; Verdi fez-se escrivão de defuntos.

O segundo ponto é a situação em que vão achar-se dentro de poucas semanas os habitantes do Rio de Janeiro. Supondo que têm consigo o incansável empresário, que foi o revelador da *Aida* e do Bolis, têm simplesmente o espírito das trevas, que copiou a figura de Ferrari para melhor colhê-los na sua rede.

Tão grave perigo precisa ser conjurado por todos os modos, e nós já nos havíamos lembrado de aconselhar várias fórmulas e usos de exorcismo; entre estes, o uso de queimar arruda, que é poderoso contra más tentações.

Entretanto, o nosso correspondente, em carta escrita à ultima hora, e recebida quando este artigo já estava no fim, refere-nos a entrevista que tivera com o mendicante, a propósito da empresa do diabo.

— Não lhe parece, disse ele, que os habitantes do Rio de Janeiro vão correr grande perigo, se ali penetrar o novo empresário, e que há da sua parte tal ou qual obrigação de lhes desviar a espada de sobre a cabeça?

— Penso que sim.

— Que remédio lhe parece que...

— Parece-me que o melhor de todos é a habilidade, a cautela.

— Prendê-lo para averiguações?

— Não.

— Deixá-lo ficar?

— Sim. Deixá-lo acabar de encher a lista das assinaturas...

— Mas não ir ao teatro?

— Ir ao teatro; dar-lhe até enchentes; mostrar que se ignora a simulação; proceder com toda a cautela, até vê-lo sair. Uma vez saído, resta ao povo fluminense o recurso do corvo:

*Jurer, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendra plus...*

O Cruzeiro, 21 de maio, 1878.

## ANTONIO JOSÉ

Um dia destes, relembro uma passagem da tragédia que Magalhães consagrou à memória de Antonio José, adverti na resposta dada pelo judeu ao conde de Ericeira, quando esse lhe recomenda que imite Molière; o judeu responde que Molière escrevia para franceses e ele não. Será essa resposta a rigorosa expressão da verdade? Antonio José não se modelou, certamente, pelas obras do grande cômico, não cogitou jamais da simples pintura dos vícios e dos caracteres. Molière caminhou do *Médico Volante* e dos *Zelos de Barbouillé à Escola das Mulheres* e ao *Tartufo*; Antonio José não passou das *Guerras do Alecrim e Manjerona*, e dado que tentasse fazê-lo, é certo que não poderia ir muito além. Não tinha centro apropriado, nem largas vistas; faltavam-lhe outros meios, outros intuitos; e, se porventura entrou em seu espírito reatar a tradição de Gil Vicente, levantando sobre os alicerces lançados por esse operário do século XVI as paredes de um teatro regular, convinha justamente não imitar nada, nem ninguém, não se fazer Molière, nem Plauto, ficar Antonio José; é a condição das obras vivas.

Interpretada desse modo, é exata e verdadeira a resposta que Magalhães põe na boca do judeu; mas só desse modo. *O Anfitrião* prova que o nosso poeta alguma coisa imitou e transplantou de Molière, a tal ponto que forçosamente o tinha diante de si, ou na banca de trabalho ou na memória; e, porque essa observação não haja sido feita, cuido que interessará, quando menos, a título

de curiosidade literária. Ao mesmo tempo, direi o que me parece do escritor e da sua obra.

E, antes de mais nada, ocorre ponderar que Antonio José goza de uma reputação sobre palavra. A fogueira de 18 de Outubro de 1739 iluminou-lhe a figura de maneira que o puderam ver todos os olhos; a tragédia do Sr. Magalhães vulgarizou-o entre as nossas platéias de há 40 anos; mas só os estudiosos o terão lido, e nem todos, porque a tarefa exige constância e esforço, embora de certo modo os pague. Pode-se dizer, sem erro, que ele pertence à família dos poetas cômicos, qualquer que seja o grau de parentesco, — com a circunstância que era um desperdiçado, — trocava a boa moeda do cômico pelo cobre vulgar do burlesco. Mas, poeta cômico era-o, e de boa veia; — mais de certo que Nicolau Luiz, que lhe sucedeu na estima das platéias de Lisboa, mais ainda que Manuel de Figueiredo, cujas intenções literárias abafaram, talvez, a livre expansão do engenho, e que aliás escrevia de si mesmo que — "havendo-se enganado consigo em ínfimas coisas, nunca se preocupou de que tinha graça". Acresce que o fim trágico do judeu comunica às suas páginas alegres e juvenis um reflexo de simpática melancolia, que ainda mais nos convida a percorrê-las e estudá-las. A piedade não é de certo razão determinativa em pontos de crítica, e tal poetastro haverá que, sucumbindo a uma grande injustiça social, somente inspire compaixão sem desafiar a análise.

Não é o caso de Antonio José; este mereceria por si só que o estudássemos, ainda despido das ocorrências trágicas que lhe circundam o nome.

Nenhuma das comédias do judeu se pode dizer excelente e perfeita; há, porém, graus entre elas, e a todas sobreleva a das *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Nesta, como nas demais, nota-se decerto muita espontaneidade, viveza de diálogo, graça de estilo, variedade de situações, e certo conhecimento de cena, mas a alma de todas elas não é grande; vive-se ali de enredo e de aparato. Se ao poeta foi estranha a invenção dos caracteres e a pintura dos vícios, não menos o foi a transcrição dos costumes locais. Salvo o *Alecrim e Manjerona*, todas as suas peças são inteiramente alheias à sociedade e ao tempo; a *Esopaida* tem por base um assunto antigo; a *Vida de D. Quixote* põe em cena o personagem de Cervantes; as outras peças são todas mitológicas. Podiam estas, não obstante o rótulo, conter a pintura dos costumes e da sociedade cujo produto eram; mas, conquanto em tais composições influa muito o moderno, não se descobre nelas nenhuma intenção daquela natureza.

Ao contrário, a intenção quase exclusiva do poeta era a galhofa e tal galhofa que transcendia muita vez às raias da conveniência pública. Nenhuma de suas peças, — *óperas* é o nome clássico — nenhuma é isenta de expressões baixas e até obscenas, com que ele, segundo lhe argüia um prelado, "chafurdou na imundície". Tinha razão o prelado, mas não basta ter razão; cumpre saber tê-la.

Ora, a baixeza e a obscenidade das locuções não eram novidade na cena portuguesa, nem na de outros países; e, deixando de ir agora a exemplos estranhos à nossa língua, basta lembrar que o *Cioso*, de Ferreira, do culto autor da *Castro*, foi dado por Figueiredo com a declaração de ter sido "expurgado segundo o melindre dos ouvidos do nosso século". Gil Vicente, sem embargo de se representarem suas peças na corte de D. João III e D. Manuel, adubava-as às vezes de espécies que nos parecem hoje bem pouco esquisitas. As óperas do judeu eram dadas num teatro popular; não as ouvia a corte de D. João V, mas o povo e os burgueses de Lisboa, cujas orelhas não teriam ainda os melindres que mais tarde lhes atribuiu Figueiredo. A diferença entre Antonio José e os outros era afinal uma questão de quantidade; mas, se o tempo lh'o permitia e, com o tempo, a censura, que muito é que o poeta reincidisse? Não é isto escusá-lo, mas explicá-lo. Deixemos os trocados e equívocos, que são um chiste de mau gosto, mácula de estilo, que o poeta exagerou até à puerilidade, cedendo a si mesmo e ao riso das platéias. Outro defeito que se lhe argúi, é o tom guindado e os arrebiques de conceito, que se notam em muitas falas de certos personagens, os deuses, príncipes e heróis. Um de seus biógrafos, comparando o estilo de tais personagens com o dos criados e pessoas ínfimas, que são simples e naturais, supõe que houve no poeta intenção satírica, opinião que me parece carecer de fundamento, entre outras razões porque não há sempre aquela diferença de estilo, e não é raro falarem os principais personagens do mesmo modo natural e reto, que os de condição inferior. Guindam-se muitas vezes, mas era achaque do tempo e exageração na maneira de empregar o estilo nobre, porque havia então um estilo nobre; e, se o judeu teve alguma vez intenção satírica, arrebicando ou empolando a expressão, tal intenção foi somente literária e nenhuma outra. Que diremos dos anacronismos de linguagem? Esses são constantes e excessivos. Os dobrões de Alcmena, a alcunha de *alfacinha* dada a Anfitrião, Juno crismada em Felizarda, um criado antigo "de corpo à inglesa", outro com "relógio de penduricalhos", deviam promover a gargalhada franca do povo. Esse fugir do meio e da ação para a realidade presente vai algumas vezes além, como na *Esopaida*, em que o herói, falando de sua vida, diz que anda em livros pelo mundo — "e agora me dizem que se está representando no Bairro-Alto". Já na *Vida de D. Quixote* havia o poeta posto a mesma coisa na boca de Sancho, quando o cavaleiro, vendo um barco amarrado, pergunta ao escudeiro: "— Sabes onde estamos? — Sei bem. — Aonde? — No Bairro-Alto". O judeu podia responder que tal sestro foi o de Regnard e o de Boursault, por exemplo, que pôs o seu Esopo a tomar café e meteu com ele esposas de tabeliães; podia citar muitos outros exemplos anteriores e contemporâneos, e a crítica se incumbiria de apontar os que vieram depois dele; mas não vale a pena.

Venhamos ao *Anfitrião*. Um erudito escritor, o Sr. Teófilo Braga, supõe que a intenção do poeta, nessa comédia, foi pintar em Júpiter a pessoa de D. João V, suposição que detidamente examinei e me parece inteiramente gratuita. Cuido

que o crítico faz de uma coincidência um propósito, e fundamenta a sua suspeita na possível analogia das aventuras do deus pagão e do rei cristão. A analogia podia ser um elemento de prova, mas desacompanhada de outras não faz chegar a nenhum resultado definitivo. Ora, basta ler o *Anfitrião*, basta comparar a situação do poeta e o tempo para varrer do espírito semelhante hipótese. Certo, não faltava audácia ao poeta; aí está, como exemplo, a definição da justiça, feita por Sancho, na *Vida de D. Quixote*; mas entre a generalidade desse trecho e a sátira pessoal do *Anfitrião* vai um abismo. Ocorre-me que do *Anfitrião* de Molière também se disse ser alusão a Luiz XIV, com a diferença que em França não se atribuiu a Molière a intenção de ferir, mas de ser agradável ao rei, que lhe havia encomendado aquela apoteose de suas próprias aventuras, opinião esta que foi de todo condenada. Não, não há motivo para atribuir a Antonio José a intenção que lhe supõe o Sr. Teófilo Braga; e, se tal intenção existisse, o desenlace da comédia, quando Júpiter se declara acima da lei, viria a ser de um sarcasmo tão cru que não alcançaríamos compreendê-lo naquele século.

Evidentemente, o judeu achou na aventura pagã o mesmo que lhe acharam Plauto, Molière e Camões, — um assunto prestado às combinações cênicas, e, demais, singularmente próprio para as chufas do Bairro-Alto. Desnecessário é dizer os trâmites dessa travessura de Júpiter, que, namorado de Alcmena, toma a figura do marido e vai à casa dela, acompanhada de Mercúrio, que copia as feições de Sósias, criado de Anfitrião. O nosso poeta seguiu no principal a fábula que encontrou nos antecessores, fazendo-lhes todavia as alterações suscitadas pelo gosto próprio e das platéias. Assim, o Sósias de Plauto, de Molière e de Camões é na peça de Antonio José um Saramago. Não lhe mudou ele o essencial; trocando-lhe o nome, obedeceu ao sistema de dar aos criados nomes burlescos. O de Jasão, nos *Encantos de Medéia*, chama-se Sacatrapos; há nas outras óperas um Caranguejo, um Esfusiote, um Chichisbéu. São nomes, não valem mais que nomes. Nem Molière chamou Dandin ao principal personagem de uma de suas comédias senão para o caracterizar desde logo de um modo jovial; não pretendeu outra coisa. Contudo, a observação em relação a Antonio José tem o valor de um rasgo significativo.

Cotejando o *Anfitrião* de Antonio José com os de seus antecessores, vê-se o que ele imitou dos modelos e o que de sua casa introduziu. Já disse que no principal os seguiu a todos; mas nem sempre soube escolher, e darei disso um exemplo claro. Camões, que não sendo poeta cômico, era todavia homem de tato e gosto, corrigiu, antes de Molière, o desenlace do *Anfitrião* de Plauto. Na comédia deste, logo depois de explicar Júpiter os equívocos da situação e de anunciar ao marido de Alcmena que o filho desta é seu, mostra-se Anfitrião inteiramente satisfeito e glorioso com o desenlace. Camões suprimiu tão singular contentamento, e o mesmo fez Molière; em ambos os poetas Anfitrião ouviu silencioso as declarações do pai dos deuses, sem que Alcmena assista a

elas. Antonio José não só não seguiu nessa parte os modelos recentes, mas até carregou a mão sobre o que imitou de Plauto. A alegria do seu Anfitrião e da sua Alcmena é tão franca, tamanho é o alvoroço dos dois esposos, que realmente chega a ofender as leis da verossimilhança, ainda tratando-se de um caso divino. Neste ponto, Antonio José foi antes inadvertido do que obrigado do gosto público. Outro caso. Nas comédias anteriores não há nenhum lugar em que Alcmena veja ao mesmo tempo os dois Anfitriões, e isto não só era necessário para prolongar e justificar os equívocos, mas até o exigia a verossimilhança, porque, desde que Alcmena chegasse a ver juntos os dois exemplares exatos do marido, saía da boa fé, que serve de fundamento à sua ilusão, para cair no maravilhoso e no inextricável. E é justamente o que acontece na comédia do judeu.

Vamos agora ao que o judeu imitou diretamente de Molière. Há na comédia daquele um caráter, o de Cornucópia, mulher de Saramago, que não tem equivalente na de Plauto, nem na de Camões, e que só na de Molière existe. "Molière (é observação de La Harpe), fazendo de Cleanthis mulher de Sósias, inventou uma situação paralela à de Anfitrião e Alcmena, dando-lhe porém diferente aspecto; Cleanthis pertence ao número das esposas que, "por serem honestas, cuidam ter o direito de ser insuportáveis". Ora bem, a situação e o caráter de Cleanthis transportou-os o judeu para o seu Anfitrião, e não se pode dizer encontro fortuito, senão deliberado propósito. Basta cotejá-los com espírito advertido; a diferença é de tom, de estilo; substancialmente, a invenção é a mesma; as próprias idéias reproduzem-se às vezes na obra do judeu. Assim, logo na cena em que Mercúrio transformado em Saramago (Sósias) encontra a mulher deste, achamos o traço comum aos dois poetas.

Na comédia de Molière:

*CLEANTHIS*

*Regarde, traître, Anfitriion;  
Vois comme pour Alcmène il étale sa flame;  
Et rougis là-dessus du peu de passion  
Que tu témoignes pour ta femme.*

*MERCURIO*

*Hé! mon Dieu! Cléanthis, ils sont encore amants.  
Il est certain âge où tout passe;  
Et ce qui leur sied bien dans ces commencements,  
En nous, vieux mariés, aurait mauvaise grâce.  
Il nous ferait beau voir, attachés face à face,  
A pousser les beaux sentiments!*

*CLEANTHIS*



*Mérites-tu, pendard, cet insigne bonheur  
De te voir pour épouse une femme d'honneur?*

MERCURIO

*Mon Dieu! tu n'es que trop honnête;  
Ce grand honneur ne me vaut rien.  
Ne sois point si femme de bien,  
Et me romps un peu moins la tête.*

Agora Antonio José:

CORNUCÓPIA

Também nosso amo trazia bastante fome, e contudo está dizendo à nossa ama tanta coisa galantina que faria derreter uma pedra.

MERCÚRIO

Com que é o mesmo nossos amos do que nós? Eles, casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles, senhores e rapazes, e nós velhos e moços? Eles, dois jasmims, e nós dois lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum?

.....

CORNUCÓPIA

Ora, o certo é que pior é fazer festa a vilões ruins; por certo, que se tu conheceras a mulher que tens, que outra coisa fora; talvez que se eu fora alguma dessas bonequinhas enfeitadas que me quiseras mais; porém a culpa tenho eu em não aceitar o que me davam nas tuas costas.

MERCÚRIO

Pois ainda estás em tempo.

Trata-se, como se vê, de um caráter e de uma situação integralmente transcritos, embora de outro jeito, cedendo o poeta aos seus hábitos literários, à sua índole e ao seu meio. Nem é somente na introdução do caráter de Cornucópia, e na situação dos dois personagens, que Antonio José revela ter diante de si ou na memória a peça de Molière; há ainda outro vestígio; há uma idéia na cena em que Júpiter se despede de Alcmena, — idéia que o judeu expressa deste modo:

ALCMENA

Este amor nasce da obrigação.

JÚPITER

Pois quisera que esta fineza nascera mais do teu amor que da tua obrigação.

ALCMENA

A obrigação de amar ao esposo supera toda a obrigação.

JÚPITER

Pois mais devera que me quiseras como a amante que como a esposo.

ALCMENA

Não sei fazer esta diferença, pois não posso amar-te como a esposa, sem que te ame como a amante.

Na comédia de Molière:

JUPITER

*En moi, bele et charmante Alcmène,  
Vous voyez un mari, vous voyez un amant;  
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement,  
Et je sens près de vous que le mari me gêne.  
Cet amant, de vos vœux jaloux au dernier point,  
Souhaite qu'à lui seul votre amour s'abandonne.*

.....

ALCMENA

*Je ne sépare point ce qu'unissent les dieux;  
Et l'époux et l'amant me sont fort précieux.*

Se, neste ponto, já se não trata de uma situação, de um caráter novo, mas de uma idéia entrelaçada no diálogo, importa repetir que, ainda imitando ou recordando, o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica. Dessa inclinação ao baixo cômico achamos outro exemplo na *Esopaida*, cujo assunto fora tratado, antes dele, por Boursault. O caráter tradicional de Esopo era pouco apropriado à comédia: é um moralista, um autor de apólogos, mas Boursault trouxe-o assim mesmo para a cena, único modo de lhe conservar a cor original. O Esopo de Antonio José parece antes um exemplar apurado daqueles lacaios argutos e atrevidos da comédia clássica; salvo dois ou três lugares, é outro gênero de Sacatrapos ou Chichisbéu; figura ali com agudezas e trocadilhos. Há destes extremamente bufões, como o da bacía das almas, e disso e de pouco mais se compõe a filosofia de Esopo. Não obstante essa cor geral, notam-se ali toques de bom cômico, embora leve e a espaços. Há também, e principalmente, a veia satírica, na cena que quase todos os seus biógrafos transcrevem, — a das teses dos filósofos, cena extremamente chistosa, e que o próprio Diniz, com toda a sua veia do *Hyssope* e do *Falso Heroísmo*, não sei se chegaria a fazer mais acabada. Compare-se essa cena com

a da invasão do Parnaso pelos maus poetas, na *Vida de D. Quixote*, e ver-se-á que havia no talento de Antonio José uma forte dose de sátira, — o que, de certa maneira, lhe diminuía a força cômica. Nessas duas peças é, aliás, sensível a habilidade teatral do poeta, que não tinha propriamente uma ação em nenhuma delas, e, não obstante, logrou condensar a vida dos episódios, manter a unidade do interesse e angariar o aplauso público. Acresce que o seu D. Quixote não tem o defeito capital do seu Esopo; o poeta soube dar-lhe alguns toques da ingenuidade sublime, que caracteriza o tipo de Cervantes: é o que se vê logo, na exposição, quando D. Quixote responde ao barbeiro acerca da armada que se prepara para combater o turco: “— Para que se cansam com tantas máquinas? diz ele. Eu lhes dera um bom arbítrio com que, em menos de uma hora, vençam quantas armadas e armadilhas o turco tiver”. É ocioso dizer que o arbítrio seria a cavalaria andante.

De todas as comédias, porém, a que goza as honras da primazia é a das *Guerras do Alecrim e Manjerona*, e com razão; é a mais acabada e a mais cômica. Tem o gosto do tempo, e até um ressaibo da maneira de Calderón, que de si mesmo escrevia:

*Es comedia de Don Pedro  
Calderón, donde ha de haber,  
Por fuerza, amante escondido  
Y rebozada mujer.*

Há ali com efeito mulheres rebuçadas e amantes escondidos, e tanta vida como nas peças de Calderón.

Não trato aqui do fato que poderia ter dado lugar à obra do judeu, nem das dúvidas de Costa e Silva sobre se os dois *ranchos* do *alecrim* e da *manjerona* existiam antes da comédia, ou se esta os fez nascer; é investigação que não vale a pena de um minuto, e aliás o texto do poeta é claro. Em tudo se avanta o *Alecrim e Manjerona*, até na linguagem, que é aí muito menos obscena que nas outras, diferença que se pode atribuir ao progresso do talento, porquanto já no *Labyrintho de Creta* se dá o mesmo fenômeno. Não direi, como Garret, que essa peça teria hoje todo o valor de uma comédia histórica; mas assim mesmo, quem lhe vê as figuras, a século e meio de distância, parece contemplar uma gravura em que elas conservam as feições e o vestuário do tempo, — os namorados pobres, o velho avarento, que arde por se ver livre das sobrinhas, e que, ao anunciarem-lhe a chegada do pretendente provinciano, manda deitar "mais um ovo nos espinafres", D. Tibúrcio, as duas damas, o Semicúpio e a velha Fagundes, todo o pessoal da antiga farsa.

Superior às outras composições, como estilo e originalidade, não menos o é como viveza, graça e movimento; e, se a farsa domina, não é tanto que não

apareça a comédia. Basta apontar, por exemplo, a cena da consulta médica, por ocasião do desastre de D. Tibúrcio, que é uma das melhores do teatro do judeu, e não ficaria vexada se a puséssemos ao lado das de Molière e Gil Vicente. Para não faltar nada, há também aforismos latinos, e até uma copla latina, digna de Molière. Podemos considerar o *Alecrim e Manjerona* como uma das melhores comédias do século XVIII.

Ler o *Alecrim e Manjerona*, o *Anfitrião*, a *Esopaida*, e o *D. Quixote*, é avaliar todo o poeta, com suas qualidades boas e más, com o jeito do seu espírito e influência do seu tempo. Nicolau Luiz, Figueiredo, Diniz e Garção, no mesmo século, tiveram talvez mais intenção cômica do que Antonio José, mas os meios deste eram maiores, possuíam outra virtualidade, outra espontaneidade, outra abundância. Dir-se-á que, se a Inquisição o deixara viver, Antonio José produziria alguma obra de esfera superior? Repito: não creio que ele subisse muito acima do *Alecrim e Manjerona*; iria talvez ao ponto de fazer alguma coisa parecida com o *Avaro*, mas não faria todo o *Avaro*.

Agora, a século e meio de distância, podemos afirmar que Antonio José foi um destino decapitado. Qualquer que fosse a natureza do seu engenho, é fora de dúvida que o auto da fé, em que ele pereceu, devorou com a mesma flama assaz de páginas alegres e vivazes. A prova de que o teatro poderia ainda esperar muito de Antonio José está, na comparação das obras dele com a vida dele. Era um cristão novo, como tal suspeitado e perseguido; aos vinte e um anos padeceu um primeiro processo, e sabe-se que terríveis eram os processos inquisitoriais; basta dizer que o delinqüente revelou todos os seus cúmplices em judaísmo, com a maior franqueza e minuciosidade, o que se pode explicar pela tenra idade do poeta, mas também pelo terror que o tribunal infundia, não menos que pela exortação mansa com que os inquisidores extorquiam a confissão de todos os erros e a denúncia de todos os cúmplices, — sem prejuízo, aliás, do cárcere e da polé. Pois bem, não obstante os vestígios e as lembranças desse primeiro ato da Inquisição, não obstante o espetáculo do que padeciam os seus, as óperas de Antonio José trazem o sabor de uma mocidade imperturbavelmente feliz, a facécia grossa e petulante, tal como lh'a pedia o paladar das platéias, nenhum vislumbre do episódio trágico, salvo uns versos do *Anfitrião* que se crêem (e, quanto a mim, sem outro fundamento além da conjectura) como aplicáveis a ele mesmo. Mas, ainda supondo que a conjectura tenha razão, admitindo mais que a alegoria da justiça na *Vida de D. Quixote* seja o resumo das queixas pessoais do poeta (suposição tão frágil como aquela), a verdade é que os sucessos da vida dele não influíram, não diminuíram a força nativa do talento, nem lhe torceram a natureza, que estava muito longe da hipocondria. Molière, que, se nem sempre teve flores no caminho, não conheceu o ínfimo dos padecimentos de Antonio José, foi o criador de Alceste; o nosso judeu, dado que tivesse a mesma intensidade de talento, não escolheria nunca o assunto do *Misanthropo*.

Nisto, menos que em nenhuma outra coisa, imitaria ele o grande mestre. Não lhe fossem propor graves problemas, nem máximas profundas, nem os caracteres, nem as altas observações que formam o argumento das comédias de outra esfera, nem sobretudo as melancolias de Molière e Shakespeare. O nosso judeu era a farsa, a genuína farsa, sem outras pretensões, sem mais remotas vistas que os limites do seu bairro e do seu tempo. Certo, eu posso hoje, a fina força, arrancar alguma idéia inicial das óperas do judeu; por exemplo, ao ver nos *Encantos de Medéia* a dedicação da feiticeira de Colchos, que trai os deveres filiais e põe todas as suas artes ao serviço de Jasão, ao ponto de lhe entregar o velocino, e ao ver que, apesar de tudo isto, o príncipe foge com Creusa, posso, digo eu, atribuir ao poeta a intenção de que o reconhecimento não é o caminho do amor e que um coração pode ser legitimamente ingrato. Seria lógico, seria bem deduzido da ação, mas não passaria de obra da crítica, inteiramente alheia à intenção do poeta, que achou no assunto uma farsa de tramóias e ainda mais. Esta é a última conclusão que rigorosamente se pode tirar do poeta. Ele não imitou, não chegaria a imitar Molière, ainda que repetisse as transcrições que fez no *Anfitrião*; tinha originalidade, embora a influência das óperas italianas. Convenhamos que era um engenho sem disciplina, nem gosto, mas característico e pessoal.

*Revista Brasileira, I, 1879.*

## **A crítica teatral. José de Alencar: Mãe (1860)**

Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada.

A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito da censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de envolta com as calúnias.

Então, a crítica aplaudida ontem, é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso.

Esta perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever. Sei que vou entrar numa tarefa onerosa; sei-o, porque conheço o nosso teatro, porque o tenho estudado materialmente; mas se existe uma recompensa para a verdade, dou-me por pago das pedras que encontrar em meu caminho.

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica.

Estes preceitos, que estabeleço como norma do meu proceder, são um resultado das minhas idéias sobre a imprensa, e de há muito que condeno os ouropéis da letra redonda, assim como as intrigas mesquinhas, em virtude de que muita gente subscreve juízos menos exatos e menos de acordo com a consciência própria.

Se faltar a esta condição que me imponho, não será um atentado voluntário contra a verdade, mas erro de apreciação.

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine.

Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo.

Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito.

Com estas máximas em mão — entro no teatro. É este o meu procedimento; no dia em que me puder conservar nessa altura, os leitores terão um folhetim de menos, e eu mais um argumento de que — cometer empresas destas, não é uma tarefa para quem não tem o espírito de um temperamento superior.

Sirvam estas palavras de programa.

Se eu quisesse avaliar a nossa existência moral pelo movimento atual do teatro, perderíamos no paralelo.

Ou influência ou estação, ou causas estranhas, dessas que transformam as situações para dar nova direção às coisas, o teatro tem caminhado por uma estrada difícil e escabrosa.

Quem escreve estas palavras tem um fundo de convicção, resultado do estudo com que tem acompanhado o movimento do teatro; e tanto mais insuspeito, quanto que é um dos crentes mais sérios e verdadeiros desse grande canal de propaganda.

Firme nos princípios que sempre adotou, o folhetinista que desponta, dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro.

E crê: se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em contato com os grupos populares. Deus me absolva se há nesta convicção uma utopia de imaginação cálida.

Estudando, pois, o teatro, vejo que a atualidade dramática não é uma realidade esplêndida, como a desejava eu, como a desejam todos os que sentem em si uma alma e uma convicção.

Já disse, essa morbidez é o resultado de causas estranhas, inseparáveis talvez — que podem aproximar o teatro de uma época mais feliz.

Estamos com dois teatros em ativo; uma nova companhia se organiza para abrir em pouco o teatro Variedades; e essa completará a trindade dramática.

No meio das dificuldades com que caminha o teatro, anuncia-se no Ginásio um novo drama original brasileiro. A repetição dos anúncios, o nome oculto do autor, as revelações dúbias de certos oráculos, que os há por toda parte, prepararam a expectativa pública para a nova produção nacional.

Veio ela enfim.

Se houve verdade nas conversações de certos círculos, e na ânsia com que era esperado o novo drama, foi que a peça estava acima do que se esperava.

Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento.

Esta peça intitula-se *Mãe*.

Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e as prescrições da arte sem dispensar as sutilezas de cor local.

A ação é altamente dramática; as cenas sucedem-se sem esforço, com a natureza da verdade; os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas.

Altamente dramática é a ação, disse eu; mas não pára aí; é também altamente simples.

Jorge é um estudante de Medicina, que mora em um segundo andar com uma escrava apenas — a quem trata carinhosamente e de quem recebe provas de um afeto inequívoco.

No primeiro andar, moram Gomes, empregado público, e sua filha Elisa. A intimidade da casa trouxe a intimidade dos dois vizinhos, Jorge e Elisa, cujas almas, ao começar o drama, ligam-se já por um fenômeno de simpatia.

Um dia, a doce paz, que fazia a ventura daquelas quatro existências, foi toldada por um corvo negro, por um Peixoto, usurário, que vem ameaçar a probidade de Gomes, com a maquinação de um trama diabólico e muito comum, infelizmente, na humanidade.

Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, porque com dinheiro removía a



tempestade iminente, deixa à sua filha o importante papel de salvá-lo e salvar-se.

Elisa, confiada no afeto que a une a Jorge, vai expor-lhe a situação; este compreende a dificuldade, e, enquanto espera a quantia necessária do Dr. Lima, um caráter nobre da peça, trata de vender, e ao mesmo Peixoto, a mobília de sua casa.

Joana, a escrava, compreende a situação, e, vendo que o usurário não dava a quantia precisa pela mobília de Jorge, propõe-se a uma hipoteca; Jorge repele ao princípio o desejo de sua escrava, mas a operação tem lugar, mudando unicamente a forma de hipoteca para a de venda, venda nulificada desde que o dinheiro emprestado voltasse a Peixoto.

Volta a manhã serena depois de tempestade procelosa; a probidade e a vida de Gomes estão salvas.

Joana, podendo escapar um minuto a seu senhor temporário, vem na manhã seguinte visitar Jorge.

Entretanto o Dr. Lima tem tirado as suas malas da alfândega e traz o dinheiro a Jorge. Tudo vai, por conseguinte, voltar ao seu estado normal.

Mas Peixoto, não encontrando Joana em casa, vem procurá-la à casa de Jorge, exigindo a escrava que havia comprado na véspera. O Dr. Lima não acreditou que se tratasse de Joana, mas Peixoto, forçado a declarar o nome, pronuncia-o. Aqui a peripécia é natural, rápida e bem conduzida; o Dr. Lima ouve o nome, dirige-se para a direita por onde acaba de entrar Jorge.

— Desgraçado, vendeste tua mãe!

Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com maestria e revela pleno conhecimento da arte no autor.

Ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título.

Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora que este o sabe, aparece envenenada. A cena é dolorosa e tocante, a despedida para sempre de um filho, no momento em que acaba de conhecer sua mãe, é por si uma situação tormentosa e dramática.

Não é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar.

Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriette Stowe — fundado no mesmo teatro da escravidão.

Os tipos acham-se ali bem definidos, e a ligação das frases não pode ser mais completa.

O veneno que Joana bebe, para aperfeiçoar o quadro e completar o seu martírio tocante, é o mesmo que Elisa tomara das mãos de seu pai, e que a escrava encontrou sobre uma mesa em casa de Jorge, para onde a menina o levava.

Há frases lindas e impregnadas de um sentimento doce e profundo; o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico.

O autor soube haver-se com a ação, sem entrar em análise. Descoberta a origem de Jorge, a sociedade dá o último arranco em face da natureza, pela boca de Gomes, que tenta recusar sua filha prometida a Jorge.

Repito-o; o drama é de um acabado perfeito, e foi uma agradável surpresa para os descrentes da arte nacional.

Ainda oculto o autor, foi saudado por todos com a sua obra; feliz que é, de não encontrar patos no seu Capitólio.

A Sr.<sup>a</sup> Velluti e o Sr. Augusto disseram com felicidade os seus papéis; a primeira, dando relevo ao papel de escrava com essa inteligência e sutileza que completam os artistas; o segundo, sustentando a dignidade do Dr. Lima na altura em que a colocou o autor.

A Sr.<sup>a</sup> Ludovina não discrepou no caráter melancólico de Elisa; todavia, parecia-me que devia ter mais animação nas suas transições, que é o que define o claro-escuro.

O Sr. Heller, pondo em cena o caráter do empregado público, teve momentos felizes, apesar de lhe notar uma gravidade de porte, pouco natural, às vezes.

Há um meirinho na peça desempenhado pelo Sr. Graça, que como bom ator cômico, agradou e foi aplaudido. O papel é insignificante, mas aqueles que têm visto o distinto artista, adivinham o desenvolvimento que a sua veia cômica lhe podia dar.

Jorge foi desempenhado pelo Sr. Paiva que, trazendo o papel à altura de seu talento, fez-nos entrever uma figura singela e sentimental.

O Sr. Militão completa o quadro com o papel de Peixoto, onde nos deu um usurário brutal e especulador.

A noite foi de regozijo para aqueles que, amando a civilização pátria, estimam que se faça tão bom uso da língua que herdamos. Oxalá que o exemplo se espalhe.

Na próxima revista tocarei no teatro de S. Pedro e no das Variedades, se já houver encetado a sua carreira.

Entretanto, fecho estas páginas, e deixo que o leitor, para fugir ao rigor da estação, vá descansar um pouco, não à sombra das faias, como Títilo, mas entre os nevoeiros de Petrópolis, ou nas montanhas da velha Tijuca.

## Crítica variada - Diário do RJ

(1862)

Compêndio da Gramática Portuguesa, por Vergueiro e Pertence. — À memória de Pedro V, por Castilhos, Antônio e José — Memória acerca da 2ª égloga de Virgílio, por Castilho José — Mãe, drama do sr. conselheiro José de Alencar. — *Desgosto pela política*

Será alguma vez tarde para falar de uma obra útil? Tenho que não, e se o público é do mesmo parecer, certamente me desculpará, julgando, como eu, que ainda não é tarde para falar do *Compêndio da Gramática Portuguesa* dos Srs. Pertence e Vergueiro.

Sou dos menos competentes para avaliar pelo justo e pelo miúdo a importância e superioridade de uma gramática. Esta franqueza não me tolhe de escrever as impressões recebidas por alto, e habilita-me a não dar conta da pobreza e nudez de minha frase.

Sempre achei que uma gramática é uma coisa muito séria. Uma boa gramática é um alto serviço a uma língua e a um país. Se essa língua é a nossa, e o país é este em que vivemos, o serviço cresce ainda e a empresa torna-se mais difícil. Quando se consegue o resultado alcançado pelos Srs. Pertence e Vergueiro tem-se dado material para a estima e a admiração dos concidadãos.

Há na gramática dos Srs. Pertence e Vergueiro aquilo que é necessário às obras desta natureza, destinadas a estabelecer no espírito do aluno as regras e as bases, sobre as quais se tem de assentar a sua ciência filológica: o método do plano e a limpidez e concisão das definições.

Metódico no plano e claro na definição, não sei que hajam outros requisitos a desejar no autor de uma gramática, a não ser o conhecimento profundo da língua que fala, e esse, pela parte do Sr. Dr. Pertence, a quem conheço, é dos mais raros e incontestados.

Na análise sintática, principalmente, os autores do *Compêndio* trataram com minuciosidade todas as questões, expuseram todas as regras, esclareceram todas as dúvidas, com uma precisão e uma autoridade raras em tais livros.

Julgo que o mérito do *Compêndio* está pedindo a sua adoção imediata nas escolas; vulgariza preceitos de transcendente importância, e que, pelo tom do escrito, acham-se ao alcance das inteligências menos esclarecidas.

\* \* \*

Aproveito a ocasião, e tocarei em algumas obras ultimamente publicadas. Cai-me debaixo dos olhos o *Monumento*, que, à memória de El-rei D. Pedro V, ergueram os Srs. Castilhos, Antônio e José.

Abre esta brochura por uma peça poética do Sr. Castilho Antônio. Não há ninguém que não conheça essa composição que excitou pomposos e entusiásticos elogios. Antes de conhecer esses versos ouvi eu que nestes últimos tempos era a melhor composição do autor da *Noite do Castelo*. A leitura da poesia pôs-me em divergência com esta opinião.

Como obra de metrificação, acredito que há razão para os que aplaudem com fogo a nova poesia do autor das *Cartas de Eco*, e nem é isso de admirar da parte do poeta. É realmente um grande artista da palavra, conhecedor profundo da língua que fala e que honra, um edificador que sabe mover os vocábulos e colocá-los e arredá-los com arte, com o que tem enriquecido a galeria literária da língua portuguesa.

Na poesia de D. Pedro V esse mérito sobressai e admira-se sinceramente muitas belezas de forma, agregados com arte, bem que por vezes venham marear a obra lugares comuns desta ordem:

Cá tudo é fausto e sólido;  
Cada hora é de anos mil;  
De idade a idade, medra-nos  
Sempre mais verde abril.

Não há na parte da metrificação muito que dizer, mas falta à poesia do Sr. Castilho Antônio o alento poético, a espontaneidade, a alma, a poesia, enfim. O pensamento em geral é pobre e procurado, e na primeira parte da poesia, a das quadras esdrúxulas, a custo encontramos uma ou outra idéia realmente bela como esta:

Limpa o suor da púrpura  
Ao fúnebre lençol;  
Vai receber a fêria;  
Descansa; é posto o sol.

Nem só o pensamento é pobre, como às vezes pouco admissível, sob o duplo ponto de vista poético e religioso. A descrição do paraíso feita pela alma do príncipe irmão parece mais um capítulo das promessas maométicas do que uma página cristã.

Creio eu que a idéia cristã do paraíso celeste é alguma coisa mais espiritual e mística do que a que se nos dá nas estrofes a que me refiro. Não supõe por certo um poeta cristão que o Criador de todas as coisas nos acene com *salas de ouro e pórfito, tetos azuis, tripúdios entre prados feiticeiros, colunas e selvas umbríferas* e outros deleites de significação toda terrena e material.

Se descrevendo os gozos futuros por este modo quis o poeta excitar as imaginações, adquiriu direito somente às adorações daqueles filhos do Corão a quem o profeta acenou com os mesmos deleites e os mesmos repousos. Em nome da poesia e em nome da religião, o autor de *Ciúmes do Bardo* devia lisonjear menos os instintos e as sensualidades humanas e pôr no seu verso alguma coisa de mais apuro e de mais elevado.

Há ainda na primeira parte da poesia certas imagens singulares e de menos apurado gosto poético.

Tal é por exemplo esta:

Onde, entre as frescas árvores  
Da vida e da ciência,  
Nos rulha a pomba mística  
Ternuras e inocência.

Ou esta outra:

E foi, entre os heróicos,  
Teus dons fascinadores,  
Como um argênteo lírio  
Em vasos de mil flores.

A segunda parte da poesia é escrita em verso alexandrino.

Aqui a forma cresceu de formosura e de arte, e porventura o pensamento apareceu menos original.

O verso prestava-se e o poeta é nele eminente e único. O alexandrino é formosíssimo, mas escabroso e difícil de tornar-se harmonioso, talvez porque não está geralmente adotado e empregado pelos poetas da língua portuguesa.

O autor das *Cartas de Eco* vence todas essas dificuldades dando-lhe admirável elasticidade e harmonia.

Esta estrofe merece ser citada, entre outras como exemplo de poesia:

Quem, entre tão geral, tão mísera orfandade,  
Se atreve a mendigar, em nome da saudade,  
Um frio monumento, um bronze inerte e vão!  
Temem deslumbre um pai? Que pedra iguala a história?  
Um colosso caduco é símbolo da glória?  
Se a pirâmide assombra, os Faraós quem são?

Acompanham esta poesia algumas estrofes; umas, a D. Fernando, outras, ao rei atual. As primeiras, duas apenas, estão bem rimadas, mas trazem a mesma indigência de pensamento que fiz notar na primeira parte da poesia a D. Pedro V. As segundas, sobre serem bem metrificadas e harmoniosas, respiram alguma poesia, e estão adequadamente escritas para saudarem um reinado.

O que ali vai escrito são rápidas impressões retidas para o papel sem ordem, nem pretensão a crítica. Se me estendi na menção daquilo que chamo defeitos da poesia do Sr. Castilho Antônio, mestre na literatura portuguesa, é porque podem induzir em erro os que forem buscar lições nas suas obras; é comum aos discípulos tirarem aos mestres o mau de envolta com o bom, como ouro que se extrai de envolta com terra.

A parte do livro que pertence ao Sr. Castilho José é uma biografia do rei falecido. Louvando o ponto de vista patriótico e a firmeza do juízo do biógrafo, quisera eu que, em estilo mais simples, menos amaneirado, nos fosse contada a vida do rei. Estou certo de que seria mais apreciada. Entretanto deu-nos o Sr. Castilho José mais uma ocasião de apreciar os conhecimentos profundos da língua que possui.

\* \* \*

Outro trabalho do Sr. Castilho José é uma *Memória* publicada há dias, para provar que não havia em Virgílio hábitos pederastas. A *Memória* é escrita com erudição e proficiência; o Sr. Castilho José é induzido a negar a crença geral por ser a 2ª égloga do Mantuano uma imitação de Teócrito, por nada ter de pessoal e por parecer uma alegoria, personificando Córidon o gênio da poesia e Alexis a mocidade.

Diante desta questão confesso-me incompetente; todavia há uma observação ligeira a fazer ao Sr. Castilho José. O confronto entre Teócrito e Virgílio não leva a concluir do modo por que o Sr. Castilho José conclui. Teócrito trata do amor entre Polifemo e Galatéia, e Virgílio deplora os desdêns de Alexis por Córidon. Isto parece antes provar que Teócrito estava limpo dos defeitos que a égloga virgiliana acusa.

O trabalho do Sr. Castilho José, no ponto de vista moral e de investigação, tem um certo e real valor.

\* \* \*

Acaba de publicar-se o drama do sr. conselheiro José de Alencar intitulado *Mãe*, já representado no teatro Ginásio.

Por este meio está facilitada a apreciação, a frio e no gabinete, das incontestáveis belezas dessa composição. O autor das *Asas de um anjo* é um dos que melhor reúnem os requisitos necessários a um autor dramático.

Ponho ponto final a estas ligeiras apreciações, desejando que outras obras vão aparecendo e distraíndo a apatia pública.

\* \* \*

Hoje é necessário que alguma coisa assim satisfaça e entretenha o espírito público, desgostoso e enjoado com as misérias políticas de que nos dão espetáculo os homens que a aura da fortuna, ou o mau gênio das nações, colocou na direção, patente ou clandestina, das coisas do país.

Causa tédio ver como se caluniam os caracteres, como se deturpam as opiniões, como se invertem as idéias, a favor de interesses transitórios e materiais, e da exclusão de toda a opinião que não comunga com a dominante. Para este resultado nem os mais altos escapam, e é tecendo defesas gratuitas ao príncipe que se procura provar a má fé alheia e os próprios fervores.

Nem fazem rir como D. Quixote, porque o namorado de Dulcinéia, investindo para os moinhos de vento, nem armava à recompensa, nem queria medir amor por lançadas. Tinha a boa fé da sua mania, e a sinceridade do seu ridículo. Estes não.



## **Flores e frutos. Poesias por Bruno Seabra, Garnier editor (1862)**

Li há muito tempo um livrinho de versos que tinha por título *Divã*, e que estava assinado por Augusto Soromenho. O título do livro era o mesmo de uma coleção de poesias de um poeta turco, creio eu. Achei-lhe graça, facilidade, e sobretudo novidades tais, que tornavam os versos de Soromenho de uma beleza única no meio de todos os gêneros.

O livro que o Sr. Bruno Seabra acaba de publicar sob o título de *Flores e Frutos* veio mostrar-me que o genro e as qualidades do Soromenho podiam aparecer nestas regiões com a mesma riqueza de graça, facilidade de rima e virgindades de idéias. Abrangendo mais espaço do que a brochura do *Divã*, os versos do Sr. Dr. B. Seabra respondem a diversos ecos do coração ou do espírito do poeta. A esta vantagem do Sr. B. Seabra junte-se a de haver no poeta brasileiro certos toques garretianos mais pronunciados do que no poeta portuense. Demais, o livrinho de Soromenho era um desenfado; o livro do Sr. B. Seabra é um ensaio, uma prova mais séria para admissão no lar das musas.

A própria divisão do livro do Sr. B. Seabra exprime o maior espaço que a sua inspiração abrange.

Na primeira estão compreendidas as impressões frescas da mocidade e as comoções ingênuas e cândidas do coração do poeta. A sua musa vaga pela margem dos ribeiros e pelos vergéis onde absorve a santa e vivificante aura do amor.

A ingenuidade dos afetos está traduzida na simplicidade da expressão.

É a poesia loura de que fala um crítico eminente.

Essa, quando verdadeira e simples, é rara e inestimável. Poucos a têm simples e verdadeira; e os que à força de torturarem a imaginação querem alcançar e produzir aquilo que só da espontaneidade do coração e da natureza do poeta pode nascer, apenas conseguem arrebicar a inspiração sem outro resultado. É o caso do pintor antigo que buscava enriquecer a sua estátua de Vênus não podendo imprimir-lhe o cunho da beleza e da graça.

Esta qualidade, quaisquer que sejam as reservas que a crítica possa fazer, é um motivo pelo qual saúdo com entusiasmo o livro do Sr. B. Seabra.

A poesia *Na Aldeia*, a primeira da primeira parte, parece destinada a dar a idéia resumida do sentimento que inspira a *Aninhas*. Veja o leitor esta estrofe:

Olha! que paz se agasalha  
Nesta casinha de palha,  
À sombra deste pomar!  
Olha! vê! que amenidade!  
Abre a flor da mocidade  
Na soleira deste lar!

E esta outra:

Que valem vaidosos fastos,  
Quando os corações vão gastos  
De afetos, de amor, de fé?  
A ventura verdadeira  
Vive à sombra hospitaleira  
Da casinha de sapé.

Entremos na segunda parte. Cala-se o coração do poeta. A primeira poesia, *Nós e vós*, recomenda logo ao leitor as demais *Lucrecias*.

*Teresa, Moreninha, A filha do mestre Anselmo, Ignez*, são composições de notável merecimento. *Tereza e Moreninha*, principalmente.

Sinto não poder transcrevê-las aqui. O poeta assiste à saída de Tereza e seu noivo da igreja onde se foram casar:

Olhem como vem pimpona!  
É uma senhora dona,  
Reparem como ela vem...

Depois de notar a mudança que o casamento havia operado na volúvel Tereza, diz-lhe o poeta:

Adeus, senhora Tereza!  
Salve o pobre na pobreza,  
Que isso não lhe fica bem.  
Soberba com seu marido,  
Soberba com seu vestido,  
Deixe-se de soberbias,  
Lembre-se daqueles dias  
À sombra dos cafezais...  
Descora... não tenha medo!

Vá tranqüila, que o segredo  
Da minha boca... jamais...

Tenho míngua de espaço. Citarei apenas esta primeira estrofe da *Moreninha*, como amostra de graça e facilidade:

— Moreninha, dá-me um beijo?  
— E o que me dá, meu senhor?  
— Este cravo...  
— Ora, esse cravo!  
De que me serve uma flor?  
Há tantas flores nos campos!  
Hei de agora, meu senhor,  
Dar-lhe um beijo por um cravo?  
É barato; guarde a flor.

As *Cinzas de um livro*, com que o poeta pôs fecho ao livro, revela as qualidades de forma de todos os versos, mas não me merece a menção das páginas antecedentes: *Cinzas de um livro* é o contraste de *Aninhas*; *Aninhas* me agradam mais, pelo sentimento que inspiram e pelas impressões que deixam no espírito de quem as lê.

Reservas à parte, as *Flores e Frutos* do Sr. B. Seabra revelam um talento que se não deve perder e que o poeta deve às musas pátrias. Não dá animações quem precisa de animações, com títulos menos legítimos, é verdade; mas tudo quanto um moço pode dar a outro, eu lhe darei, apertando-lhe sincera e cordialmente a mão.

# Pareceres - Conservatório Dramático

(1862 - 1864)

## Pareceres de Machado de Assis a Diversas Peças Teatrais

### **PARECER SOBRE O DRAMA EM TRÊS ATOS CLERMONT OU A MULHER DO ARTISTA**

*Clermont ou A mulher do artista* é uma dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo dos nossos teatros.

A bem dizer não é um drama, é uma narração fria, fastidiosa, trivial, onde a luta dos sentimentos é nula, e onde nada existe do que pode constituir um drama.

Se a peça nada vale por si, a tradução veio torná-la mais inferior ainda se é possível. Não só a construção da frase portuguesa se ressentir do idioma original, mas ainda há vocábulos disparatadamente traduzidos. Entre outros, ocorre-me o verbo *demandar* – traduzido na acepção de *pedir*, em vez de *perguntar*, que é a que cabe na ocasião (cena 6ª do 2º ato); e a palavra *répétition* – traduzida *repetição*, em vez de *ensaio*, como convinha. E outras, e outras.

Pena é que os nossos teatros se alimentem de composições tais, sem a menor sombra de mérito, destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro. Compunge deveras um tal estado de coisas a que o governo podia e devia pôr termo iniciando uma reforma que assinalasse ao teatro o seu verdadeiro lugar.

Bem severo é Ulbach, bem severo é Montégut, investivando o teatro contemporâneo francês, mas quanto são cabidas as suas censuras ao nosso país, em cujo teatro se legitimam as versões espúrias e mal alinhavadas de quanta fraudulagem, de quanta ruindade desonra o teatro estrangeiro!

Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição por que entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embarçarei a exibição cênica de *Clermont ou A mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas custas autor e tradutor.

Rio, 16 de março de 1862

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA *FINALMENTE*, EM UM ATO, DE ANTONIO MOUTINHO DE SOUSA**

A comédia em um ato adaptada à cena nacional com o título de – *Finalmente* – pelo Sr. Antonio Moutinho de Sousa pertence a essa ordem de composições fáceis e ligeiras, fundadas puramente sobre um enredo e tendo a graça nas situações e nos lances cômicos.

Não visando a pintura dos caracteres nem a reprodução dos costumes, essas peças preenchem o fim a que são destinadas, com um mérito igual às composições de outro gênero.

*Finalmente* está neste caso. A situação do equívoco de Azevedo relativamente às pretensões de Augusto é que dá o relevo e a vida à comédia. O partido a tirar foi tirado. A vivacidade com que está escrita contribui no interesse que a composição inspira.

Há muitas composições deste gênero e que fazem o repertório festejado do *Palais-Royal* de Paris, cuja base é o escândalo doméstico, sem fins moralizadores, assunto que anda agora em moda. Esta comédia está limpa dessa gafa invasora. Ainda bem.

A frase é polida, sem segunda intenção. Todavia o meu escrúpulo leva-me a aconselhar a supressão de uma expressão de Azevedo na 2ª cena. É a seguinte resposta ao criado: “Ela disse que o alecrim havia de me fazer bem à cabeça... amarga zombaria!”

A frase isolada nada tem de repreensível; mas se nos lembrarmos que Azevedo está persuadido de que os ramalhetes de Augusto são dirigidos à sua mulher acharemos equívoco na expressão.

Terminando com a aprovação desta comédia, cumpre-me dirigir ao Sr. Moutinho um cumprimento pelo seu trabalho. Trasladou a composição que parece ser originariamente francesa para português cuidado e polido.

Rio, 20 de março de 1862

Machado de Assis

## **PARECER SOBRE O DRAMA *UM CASAMENTO DA ÉPOCA*, EM CINCO ATOS , DE CONSTANTINO DO AMARAL TAVARES**

*Um casamento da época*, drama em cinco atos do Sr. Constantino do Amaral Tavares, é mais uma composição que vem tomar lugar entre as pouquíssimas que conta o teatro nacional.

Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada. Sou dos que pensam que a análise deve ser mais minuciosa, e porventura mais rigorosa com as composições nacionais. Só por este modo pode a reflexão instruir a inspiração.

*Um casamento da época* é um libelo contra os casamentos de conveniência, sem audiência do coração, nem consulta da vontade, e tende a provar, por filiação de tese, esta máxima de Camilo Castelo-Branco: “A queda de algumas mulheres justificam-na alguns maridos.”

Como se vê, o poeta tinha um largo horizonte diante de si. Aproveitou-o ele? Sinto dizer que não. Falta à sua peça o vigor e a elevação que a tese reclamava. Os caracteres não estão desenhados com precisão e verdade; estão mal sustentados; e falta algumas vezes aos acontecimentos a lógica e a razão de ser.

Para maior dificuldade os intervalos de tempo que separam os atos tornam mais sensível a mudança das coisas e dos caracteres. A figura de Elvira, por exemplo, transforma-se sem motivo imediato. Eu quisera, além das queixas por ela repetidas no 2º ato a respeito de seu marido, alguns atos deste que dessem razão à súbita mudança que faz Elvira de virtuosa para leviana e culpada.

É verdade que Moncorvo faz a corte a Matilde, mas Elvira tudo ignora e só à hora de sua morte vem a saber da traição de sua amiga.

Queixa-se Elvira, é verdade, de que seu marido a trata com desdém, mas tudo o que o espectador pode ver e depreender é um ou outro arrufo, como o do 2º ato, em que Moncorvo quer fazer com que sua mulher vá ao teatro.

A vida desregrada de Moncorvo é conhecida por tradição; não digo que o autor alterasse as disposições da sua composição e nos desse o espetáculo desses desregramentos, mas quisera que o caráter desse marido tivesse mais luz e fossem mais patentes as razões dos desgostos profundos de Elvira.

O caráter da baronesa, madrinha de Elvira, falseia-se a meu ver no 2º ato. A baronesa é uma santa mulher que tenta antes do casamento de Elvira fazer com que o brigadeiro, pai [ilegível] atenda ao disparate do consórcio que o coração

daquela repugna. É uma figura nobre que avalia em pouco as vantagens do casamento com Moncorvo. Logo no fim do 1º ato fica-se com uma boa impressão daquela personagem.

Chega-se ao 2º ato. Moncorvo insta com sua mulher para que vá ao teatro. Nisto entra a baronesa. Une ela própria os seus aos esforços de Moncorvo. Elvira [pouco legível: recusa?]. Moncorvo e Carlos saem. A baronesa exprobra a Elvira a sua tenacidade. Elvira cai-lhe nos braços debulhada em lágrimas, e declarando não poder mais conter-se, confia à madrinha os segredos da sua infelicidade.

A baronesa responde à Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada disso que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso!

A meu ver, de outro modo devia proceder a baronesa.

E foi o próprio poeta quem se encarregou de tirar todo o cabimento à lembrança da baronesa pondo na boca de Elvira essas belas palavras com que ela responde à madrinha, e em que mostra com vivas cores a posição da mulher desquitada.

Dir-se-á que a baronesa não dá o divórcio como um partido definitivo, e que ouvindo Elvira acaba por concordar com ela aconselhando-lhe toda a prudência. Para mim, isto é secundário. A simples enunciação da palavra basta para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza de costumes.

Abundam no drama as cenas inúteis, e citarei, entre outras, algumas do primeiro ato que não consistem em outra coisa mais que numa troca de cumprimentos, escritas, não direi com pretensão, mas com afetação que toca à trivialidade – por exageradas.

Causa mau efeito, bem que se conheça a intenção com que foi produzida, a entrada do brigadeiro no fim do 4º ato, havendo aliás desaparecido no 2º e no 3º.

O estilo é fácil e corrente, e o diálogo travado sem esforço.

É minha opinião que se pode representar em qualquer dos teatros desta corte.

Rio, 8 de março (abril?) de 1862.

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA OS ÍNTIMOS, EM QUATRO ATOS, DE VICTORIEN SARDOU. TRADUÇÃO.**

A comédia *Os íntimos* que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se hão visto depois de Molière, e por justo título aplaudida.

Dando-lhe o meu assenso e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome.

Altamente moral, e altamente literária, a comédia *Os íntimos* deixa uma lição e um exemplo, no meio do riso e do interesse que excita.

O que sobretudo a recomenda para nossa cena é que a moralidade que há a tirar dela dirige-se a toda sociedade humana, onde a boa fé da amizade for muitas vezes aviltada pelo cálculo e pela malícia.

E não me consta de sociedade alguma onde a simplicidade e a pureza dos costumes tenham feito desaparecer essa face do vício.

Rio, 9 de maio de 1862

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA OS NOSSOS ÍNTIMOS, EM QUATRO ATOS, DE VICTORIAN SARDOU. TRADUÇÃO.**

A comédia *Os nossos íntimos* é a mesma que já examinei com o título *Os íntimos*. Pude reconhecê-la apesar da tradução que está em vasconço. É deplorável que no teatro subvencionado, e donde devia partir o ensino, se representem peças tão mal escritas. Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente basta para ver quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pôde vencer. Assim, vemos que a palavra *Dandi* está traduzida pela palavra *garoto*, e que as cenas alusivas a esse dito e a presumida posição de Caussade se acham despiadamente mutiladas.

Em geral a forma da expressão é toda francesa; o emprego dos pronomes que é da índole daquela língua foi usado e abusado pelo tradutor. Encontram-se a



cada passo frases dessa ordem: “e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho.”

Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: *eficacidade!* Parece que o tradutor ignora que a palavra *efficacité* traduz-se por *eficácia*. E se ignora tal, lamento que se haja abalanzado a fazer uma tradução.

Não me resta mais do que recomendar que se faça sentir às pessoas que remetem peças ao Conservatório, ou precisando mais, às pessoas que remetem peças como esta nos foi remetida, quanto a nossa instituição é digna e séria. O caderno em que está escrita a comédia *Os nossos íntimos* parece haver saído de uma taverna, tal é o seu aspecto imundo e pouco compatível com a decência do Conservatório Dramático.

Rio, 11 de junho de 1862

Machado de Assis

#### **PARECER SOBRE A COMÉDIA *OS DESCARADOS*, DE E. AUGIER. TRADUÇÃO.**

A comédia de Emilio Augier *Os descarados* é um libelo contra a classe elevada pela revolução de julho. O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, D'Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora. A primeira é despeitosa, sarcástica, altiva e mordaz; trama contra o estado das coisas, afronta o triunfo dos adversários, remorde-se e zomba. A classe aspirante está definida sob dois aspectos: o primeiro, puro, sincero e legítimo, é Sergine; o segundo, gasto, descarado e imoral, é Giboyer. Aquele não afronta, protesta; este nem protesta nem afronta, transige.

Quanto à classe triunfante, essa está nem definida nos dois tipos de Charrier e Vernouillet: ambos afrontam a moral pondo a lei do negócio onde o negócio não pode existir; filhos da fortuna, nada reconhecem fora do círculo acanhado em que se debate o seu espírito especulativo. Grandes ambições os levam. Charrier, banqueiro rico e conceituado, quer ser par. Vernouillet, desconceituado pela falência do banco territorial quer readquirir a fortuna e a posição perdida. Estas duas ambições acham-se face por face. Vernouillet, para impor-se de novo, comprou um jornal, mas isso não basta, sendo já muito. Pois bem: é uma simples permuta de ações. Vernouillet recomendará o nome de Charrier para a grande casa

legislativa; em troca, Charrier dar-lhe-há a mão da filha; é negócio: a mão de uma filha pela grave curul! É um bom negócio!

Estão assim bem desenhadas as fisionomias. O marquês D'Auberive também o está: altivo por sua raça, rancoroso por sua derrota, o marquês faz uma mistura desses dois sentimentos e toma o partido de conspirar pela dissolução da sociedade, rindo e impelindo-a à sua queda.

Sergine é um caráter simpático e nobre; calmo, no meio de todas as lutas como quem tem a certeza de que o reinado da sua classe não está longe. Giboyer faz o contraste: é a inteligência em mercado, uma boa alma que se perdeu no mundo, sem crenças, nem aspirações, nem sentimentos, nem coisa nenhuma.

Completa o grupo Henrique Charrier, perdulário da moda, adquirindo na vida que leva tristes qualidades para o futuro, mas enfim, rapaz ainda, e com alguma virtude e sentimento ainda no fundo do seu coração.

A marquesa d'Auberive, no meio do seu erro, não inspira ódio, antes atrai simpatias e condolências. Seria isto um defeito se não fosse uma lição. Na sua classe se faziam os casamentos pelo nascimento, como na de Charrier se fazem pela fortuna. A marquesa não encontrou em seu tio d'Auberive o eleito de seu coração; encontrou-o em Sergine.

Resta Clemencia, filha de Charrier; é um coração amante e terno, procurando eximir-se da impressão da atmosfera que se respira na casa paterna. Obediente até o sacrifício, prefere prestar-se à cobiça de seu pai a seguir os impulsos de sua alma.

Tal é o pensamento, rapidamente esboçado, e o complexo das principais figuras desta excelente comédia. Não há nela nada que contrarie os preceitos das nossas instruções. Por isso sou de parecer que se represente, e com tanto mais prazer me enuncio, quanto que a tradução está feita em português correto e elegante, fruta rara em teatro.

Rio, 15 de junho de 1862

Machado de Assis

#### **PARECER SOBRE A COMÉDIA AS GARATUJAS, DE VICTORIEN**

A comédia *As garatujas* de Victorien Sardou, tradução do Sr. A. E. Zaluar, está no caso de receber a licença que para sua exibição se pede.

Não se destina esta peça a provar e desenvolver uma tese filosófica, mas é impossível tirar de um fato insignificante como o que serve de ponto de partida a *As garatujas* mais partido do que fez V. Sardou. São três atos graciosos e vivíssimos, cheios de interesse e de lances, conduzidos com paciência e desenvolvidos com habilidade. As situações mais engenhosas e inesperadas se sucedem sem deixar entrever de uma cena o que se vai passar na outra. Tudo isto adubado de ditos picantes, expressões conceituosas e cenas verdadeiramente bem escritas.

Eu já conhecia a peça que agora vem sujeita ao julgamento do Conservatório. Costumo acompanhar o movimento dramático da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica. Quando a li vi que a crítica francesa e o público de Paris tiveram muita razão, e acabo de firmar esta opinião depois da leitura que fui obrigado a fazer agora, na qual encontrei uma linguagem correta, sem quebra do espírito de que está cheio o original.

Rio, 20 de julho de 1862

Machado de Assis

#### **PARECER SOBRE O DRAMA *MISTÉRIOS SOCIAIS*, ORIGINAL PORTUGUÊS DE CÉSAR DE LACERDA.**

O drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios Sociais* – pode subir à cena, acho eu, feitas certas alterações. Uma dessas afeta a parte principal do drama; é a alteração da condição social do protagonista. O protagonista é um escravo que, tendo sido vendido [no] México conjuntamente com sua mãe, pelo possuidor de ambos, que era ao mesmo tempo pai do primeiro, dirige-se depois de homem e liberto a Portugal em busca do autor dos seus dias. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro, é não efetuar o casamento; mas neste caso haveria uma grande alteração no papel da baronesa, supressão de cenas inteiras, e até a figura da baronesa se tornaria inútil no correr da ação. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo. Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois de suas palavras: “Ainda não acabou”; diria: “Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos,

perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai.”

As outras alterações que julgo devem ser feitas não afetam a ação mas o diálogo; deixo-as indicadas na peça com traços a lápis. Na página 39 depois das palavras de Lucena: “a falta de certo pundonor”; acrescente-se: “a dos escravos”. Na página 78 vai indicada outra supressão. Na página 136 há uma grande supressão, e o diálogo ficará arranjado do seguinte modo: depois das palavras de Lucena: “pagamento da parte do roubo” acrescente-se: “Entre esses objetos havia alguns escravos”. A frase traçada na página 74 deve ser substituída por esta: “Olá, temos mulher!”

Feitas estas correções julgo que a peça pode subir à cena.

Rio de Janeiro, 30 de julho de 1862

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA *A MULHER QUE O MUNDO RESPEITA*, DE VEREDIANO HENRIQUE DOS SANTOS CARVALHO, EM DOIS ATOS.**

A comédia *A mulher que o mundo respeita* não está no caso de obter a licença pedida para subir à cena. É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita às condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação: é uma baboseira, passe o termo.

Rio, 27 de outubro de 1862

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA *AS LEOAS POBRES*, EM CINCO ATOS, DE E. AUGIER E E. FOUSSIER. TRADUÇÃO.**

Julgo no caso de obter licença para ser representada a comédia *As leoas pobres* de Emilio Augier e Ed. Foussier, cuja tradução tenho presente.

E se me é dado aduzir uma consideração direi que não só peças como esta devem ser sempre licenciadas, mas ainda que seria deplorável o caso em que o julgador por intolerância de escola fosse levado a pôr-lhe interdito.

O objeto tomado como base de estudo na presente comédia é um fato sobejamente verdadeiro: o adultério venal. Não assuste a frase como aí vai

escrita. A castidade da linguagem, o recato das situações, desafiam ao mais severo espírito, e eu próprio, sempre disposto contra as pinturas contemporâneas do vício na cena, não achei através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça suscetível de modificação.

É simples a razão desta vitória do autor de *As leões pobres*. Sempre que o poeta dramático limita-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista da moral.

Tanto nesse ponto de vista, como no ponto de vista literário, parece-me esta peça das melhores do teatro moderno. A concepção, o desenvolvimento, as situações, tudo me parece perfeitamente conduzido por essa lógica dramática tantas vezes expulsa da cena em despeito dos protestos e dos clamores. Verdade nos caracteres e naturalidade nas situações, creio eu que são as qualidades principais desta peça para cuja representação assino licença, ou antes aconselho como me compete.

Rio, 24 de novembro de 1862

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A FARSA EM UM ATO A CAIXA DO MARIDO E A CHARUTEIRA DA MULHER, POR J. P. B.**

A comédia em um ato, *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, assinada modestamente por três iniciais, parece obra de obscura paternidade, que não quer aparecer e recolhe-se no mistério. Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma.

Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se estivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro.

Rio, 12 de janeiro de 1863

Machado de Assis

**PARECER SOBRE O DRAMA AS CONVENIÊNCIAS, EM QUATRO ATOS, ORIGINAL BRASILEIRO DE QUINTINO FRANCISCO DA COSTA**

Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama *As Conveniências*. Tais doutrinas se proclamam nele, tal exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça.

E se o pudor da cena ganha com essa interdição, não menos ganha o bom gosto, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais.

Assim julgo e assim opino.

Rio de Janeiro, março de 1863

Machado de Assis

**PARECER SOBRE O DRAMA O ANEL DE FERRO, EM CINCO ATOS, ORIGINAL BRASILEIRO DE AREIRES.**

Li o drama *O anel de ferro*, por Areires. É mais um esforço da nossa nascente literatura dramática. Se não é uma obra completa em absoluto, acusa boas qualidades da parte do autor, revela um talento a quem não falta senão o estudo dos mestres e a reflexão precisa para a reprodução dos caracteres. Estes acham-se um tanto confusos, às vezes; outras vezes, um tanto contraditórios. A mão do autor não é firme, e vê-se bem que ela vacila muitas em certas cenas mal trazidas e mal provadas.

Entretanto, o autor tem paixão suficiente para dar vida às suas concepções; resta-lhe adquirir os meios de saber empregá-la de maneira a não ferir o efeito e a verossimilhança. Seu diálogo é bem travado e quase sempre natural. O estilo é desigual e pouco castigado, e não é difícil encontrar certas expressões de um gosto menos puro.

Estas observações têm por fim indicar de passagem ao autor os escolhos a evitar no futuro, e se as faço com liberdade, faço-as também com a convicção de que o talento do autor pode sem dúvida triunfar dos defeitos de hoje e tomar conscienciosamente o caminho do progresso.

Julgo que se pode representar em qualquer dos teatros desta corte.

Rio, 20 de junho de 1863

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA-DRAMA, EM QUATRO ATOS, AS MULHERES DO PALCO, ORIGINAL BRASILEIRO.**

Se eu tivesse de condenar *As mulheres do palco* seria menos pelo que este drama tem de incorreto e defeituoso na idéia e nos episódios do que pela matéria estranha ao drama e que forma a maior parte dele. Essa matéria estranha, a que o autor sacrifica as paixões e os sentimentos, é hoje o manjar essencial de certa ordem de espíritos; e é para sentir que o autor se deixasse levar por semelhante gosto. Com poucas interrupções, esta peça é uma longa discussão mais ou menos viva, mais ou menos humorística, mais ou menos acertada, entre personagens que, à força de apreciarem a sociedade, os vícios, os sentimentos e as paixões, fazem desaparecer da peça todos os elementos que a deviam constituir.

Sacrificar a comoção à discussão é desconhecer as condições do gênero, e trair o fim que o poeta dramático deve buscar no teatro: é fazer um libelo e não um drama.

Descendo agora à apreciação do drama no pouco que ele oferece à crítica devo notar primeiramente o defeito principal, além daquele, e que daquele mesmo resulta: a ação é quase nula. E não só nula, senão ainda gasta e usada no teatro. Com efeito, se aproximarmos *As mulheres do palco* da *Dama das Camélias* veremos que até os enredos seguem a mesma linha paralela. Maurício é Armando, Lúcia é Margarida; quanto ao velho Duval não tem um semelhante nesta peça, mas há uma carta da mãe de Maurício que produz em Lúcia o mesmo efeito que as palavras de Duval em Margarida, o que vem a dar no mesmo. Há o mesmo amor, o mesmo retiro, o mesmo rompimento, as mesmas recriminações, até por ordem idêntica; e se Lúcia não morre no fim da peça, declara que vai para o hospital, já tocada pela doença que a levará à sepultura.

Estou longe de tirar disto um argumento contra a consciência literária do autor. Meu fim é mostrar que, pensando inventar, caiu ele na repetição de uma tese já explorada e tão explorada que até acompanhou, sem saber, os mesmos episódios.

Os caracteres estão incertamente esboçados e às vezes contraditórios. O último ato parece-me forçado demais e só trazido para preparar a situação com que

termina a peça. Mas pensou o autor nesse duelo entre a mulher de Maurício e a mulher que tinha sido sua amante?

Precisa o autor cuidar do estilo e até da linguagem. “Juncar de perfumes” não é expressão correta; “castelos de Espanha” é uma expressão francesa. É o que me lembra neste momento. Se insisto na menção franca, posto que sucinta, dos defeitos deste drama, é por ver que o autor pode pelo estudo alcançar o que lhe falta. O procedimento contrário seria uma traição. Desejo que o autor se convença de que deve legitimar as suas aspirações com o estudo constante dos modelos, estudo que, ao lado da observação dos sentimentos, é o único meio de conseguir uma glória imperecível, e antes disso, o aplauso legítimo da crítica sincera.

Acho que se pode representar em qualquer dos teatros desta corte.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1863

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA-DRAMA EM TRÊS ATOS, O FILHO DO ERRO, E SOBRE O DRAMA EM CINCO ATOS, OS ESPINHOS DE UMA FLOR, ORIGINAIS BRASILEIROS DE J. R. PIRES DE ALMEIDA.**

Li os dramas *Os espinhos de uma flor* e *O filho do erro* que me foram remetidos para interpor parecer.

O enredo do primeiro é este: Helena, filha de Travassos, é seduzida por Ernesto. É em um baile que se tem notícia deste fato. Helena é repudiada por seu pai e deixa a casa paterna lançando uma imprecisão. Depois vemo-la correr de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira.

Saindo da casa de seu pai, Helena liga-se a Ernesto por um amor criminoso. No meio da peça sabe-se que esta resolução foi tomada por vingança para arruinar e desconceituar oroubador da sua honra.

Apesar de toda a simpatia que me inspiram os moços laboriosos não posso conceder a licença que se pede para este drama cujo autor procura adquirir um nome na literatura dramática. Louvo-lhe os esforços, aplaudo-lhe os conseguimentos, mas não me é dado sacrificar os princípios e o dever.

Ora, o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral. No ponto de vista em que, sem dúvida, se coloca o autor de *Os espinhos de uma flor*, a sua



peça não tem nenhum destes caracteres perniciosos. Mas eu não penso assim e creio que penso a verdade. O drama, apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeça uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração [?] A vingança tomada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha [ilegível] às vezes que o autor lhe quer supor um sentimento e uma desculpa. Mas tudo isso é vão; Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim: é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia.

Acresce que a execução acompanha fielmente o pensamento; se o pensamento nos desgosta, não menos nos desgosta a execução; cito apenas o 2º ato, onde o autor nos faz assistir a uma orgia, para a qual todas as tintas carregadas, todas as descrições minuciosas, são dispostas de modo a tornar demasiado patentes o aspecto insalubre e as cenas aflitivas da devassidão.

Falta-me espaço para entrar em outras considerações.

É com pesar que nego o meu voto para a representação deste drama.

Quanto a *O filho do erro*, se é defeituoso literariamente falando, não me parece fora das condições legais e morais. Acho que se pode representar. Não terminarei sem dizer duas palavras ao autor. *O filho do erro* peca por não ter base. A razão que leva a mulher de Travassos a esconder o segredo do nascimento de Carlos e a sofrer as acusações e as suspeitas é fútil e sem valor. A ingenuidade de Manoel da Cunha e Elisa não é ingenuidade, é idiotia. Nenhum homem da idade de Cunha e nenhuma moça na idade de Elisa fazem ou dizem o que eles dizem e fazem, por simples singeleza de espírito.

Esta ligeira observação, feita com as mais amigáveis intenções, há de aproveitar ao autor em quem se conhece disposição e vontade de trabalhar.

Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1864

Machado de Assis

**PARECER SOBRE A COMÉDIA AO ENTRAR NA SOCIEDADE, EM UM ATO, DE LUIZ C. P. GUIMARÃES JÚNIOR.**

Julgo no caso de ser aprovada a comédia do Sr. Guimarães Júnior, *Ao entrar na sociedade*.

Mostra o Sr. Guimarães Júnior vocação e facilidade para o gênero. Sem dúvida ressentente-se a sua composição da incerteza de um estreante; o estilo nem sempre é igual, falta às vezes movimento e vida; mas esses defeitos irão desaparecendo, à proporção que o autor se for amestrando.

O que não se pode contestar é que é um moço de talento e merece por esse título o aplauso e a animação.

Rio, 12 de março de 1864

Machado de Assis

## **Homem de Mello e B. Pinheiro: A Constituinte perante a História e Sombras e Luz (1863)**

A Constituinte perante a história, *pelo sr. Homem de Mello. — Sombras e Luz, do sr. B. Pinheiro.*

Encetando hoje estas conversas, não posso dissimular o sentimento de tristeza que me domina.

Olho em torno de mim e não vejo mais na arena aquela plêiade ardente que vinha todas as semanas, ao rés do chão, entrar nas justas literárias. Uns, levou-os a morte, outros prendem-se a cuidados mais sérios, alguns enfim foram-se para as justas políticas, e o folhetim, o garrido, o ameno, o viçoso folhetim perdeu os seus amigos e os seus leitores.

E contudo sempre me pareceu que o folhetim era uma função obrigatória e exclusiva, para a qual nunca devia soar a hora da morte ou a hora da política. Era um erro.

*Tout arrive*, dizia Taleirand, e foi preciso que eu visse o fato para acreditar que também ao folhetim devia chegar a hora da política e a hora da morte.

Nos bons tempos do folhetim era digna de ver-se a luta.

O estímulo entrava por muito no trabalho de cada um, do que resultava trabalharem todos com maior proveito e gloria. Hoje a melhor vontade há de nulificar-se no meio do caminho. É uma voz no deserto, sem eco nem competidores.

E é por isso que eu ficarei mui embaraçado se os leitores me perguntarem a que venho, eu, que nem tenho as razões de talento do mais ínfimo de outrora.

Não sei, é a minha resposta; e não creio que melhor se possa dar em grande número de circunstâncias da vida.

Venho talvez para nada.

Sobre a extemporaneidade desta aparição há ainda a esterilidade dos tempos, do que se poderia tirar uma conclusão: é que se os homens não abandonassem o folhetim, o folhetim seria abandonado pelos acontecimentos.

Para conservar-se a gente segregada da repartição política, diga-me o leitor, onde irá buscar matéria?

Na imaginação, responderá, o que eu acharia bem respondido, se a imaginação fosse nestas coisas matéria-prima, e não um simples condimento especial.

O que é certo é que nas notas que tomei para organizar estas páginas apenas encontro três assuntos. E pelo tom em que eles vão escritos posso acertadamente dizer que vão *mais cheios de queixas que de caixas*, como das frotas de açúcar da Bahia anunciava o padre Antônio Vieira.

Mas é preciso dar de mão às queixas para tratar das coisas.

Resume-se a minha bagagem da semana em dois livros e uma estréia.

O primeiro dos livros é uma reivindicação histórica escrita pelo sr. Homem de Melo, um dos mais notáveis talentos nacionais, no qual o verdor dos anos corre de par com a erudição e a proficiência literária. O título do livro é — *A Constituinte perante a história*. Trata o sr. Homem de Melo de provar que o período da Constituinte ainda não foi justamente apreciado pelos contemporâneos.

Um desejo constante de acertar, tanto na ordem das idéias, como na ordem dos fatos, eis o que se nota nos escritos do sr. Homem de Melo. É o que eu tive ainda ocasião de notar no pequeno mas excelente artigo que ele publicou na *Biblioteca Brasileira*, a respeito do golpe de Estado de 1823. O pensamento do sr. Homem de Melo é altamente patriótico. Ele quer liquidar imparcialmente o passado para tornar mais fácil o inventário das nossas coisas aos historiadores do futuro. É difícil a tarefa, nem o sr. Homem de Melo dissimula: julgar a frio os homens de quem parece ouvir-se ainda os passos no caminho do nosso passado político, violentar as nossas afeições, modificar as nossas antipatias, é uma obra de consciência e de coragem, digna e honrosa, é certo, mas nem por isso fácil de empreender.

Compenetrado desta verdade, o sr. Homem de Melo procura e consegue evitar o perigo. Para esse resultado, em que toma parte a consciência do escritor, tenho para mim que contribui no seu tanto a índole do homem.

É o sr. Homem de Melo de natural frio e meditativo. Parece que tem medo à precipitação e à involuntariedade, medo que sempre foi uma das primeiras virtudes do historiador.

Para estudiosos tais são necessários os louvores, não somente como prêmio e animação a esses, mas ainda como estímulo a outros. Que o sr. Homem de Melo

prossiga nas suas investigações histórico-políticas e que outros o imitem em trabalhos tão sérios, é o mais legítimo desejo de quem ama a vitória do pensamento e da verdade.

Falei no que o historiador pode tirar da história; passarei a falar no que a história fornece ao romancista.

“Querem romances? perguntava Guizot. Por que não encaram de perto a história?”

\* \* \*

Eis o que o sr. B. Pinheiro, romancista português, compreendeu desde que entrou no comércio das letras. *Sombras e luz*, romance histórico, que tenho diante dos olhos, é o terceiro livro deste gênero que o sr. B. Pinheiro dá à publicidade. *Arzila* e a *Silha do povo* foram os dois primeiros. Interrogar a vida pública e a vida íntima dos tempos que foram, eis a ocupação predileta e exclusiva do autor.

Ele divide o tempo entre o estudo da história e o estudo dos modelos.

Para descansar da consulta das crônicas vai ler Herculano e Walter Scot, seus autores favoritos; em se fatigando destes volta de novo aos in-fólios dos velhos tempos.

*Sombras e Luz* significam as glórias e os erros do reinado de Dom Manuel. Tais são as promessas que o autor nos faz no prefácio, e tal é o pensamento manifesto que domina o livro. É este livro isento de defeitos? Francamente não, e o principal defeito não é decerto o pouco desenvolvimento que o autor deu às bases indicadas no prefácio.

Declarando que o seu livro é um simples ensaio de romance histórico, como os precedentes, devia contudo o autor ter em vista uma explanação mais cabal do assunto, para o que não lhe faltava nem talento nem elemento de observação.

Disto resulta que os caracteres estão desenhados apressadamente, sem aquela demorada observação que o autor nos revela em muitas páginas. Tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos, o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos.

Em apoio desta observação citarei a visita que Eulália e Luiz, de volta de Hamburgo, fazem a Duarte Pacheco. É evidente que esta visita tem por único fim apresentar em cena o herdeiro da Índia; mas reparou o autor na

inverossimilhança desta visita de dois jovens, raptados em criança para terra estrangeira, e voltando ao país natal não havia muitas horas? Eles, que no exílio se ocultavam para falar a língua pátria, e que, pondo o pé em Lisboa, já vinham influenciados por uma simpatia mais terna, podiam acaso sentir aquela admiração e entusiasmo por Duarte Pacheco?

Mas deixemos este pormenor e, entremos em uma apreciação mais larga. À mingua de espaço farei apenas uma observação, mas capital, no meu entender.

Eulália e Luiz, embora filhos de pais diversos, nunca tiveram conhecimento desse fato e antes se acreditavam irmãos. Como irmãos foram educados e por irmãos se tiveram em terra estranha. Que melhores elementos tinha o autor para enobrecer e fazer interessar os seus personagens? A afeição fraternal, aumentada na orfandade da pátria e da família, seria neles um vínculo nobre e apertado, legítimo e natural. Não creio que de outro modo pudessem interessar mais. Nele a proteção, nela o desvelo, em ambos a dedicação mútua, eis aí uma tela que dava lugar aos quadros mais comoventes e interessantes.

Em vez disso, o autor, apenas voltam os dois irmãos a Portugal, apresenta-os como sentindo um afeto menos desinteressado que o de irmãos. É ao princípio um sintoma, mais tarde é um fato positivo que se manifesta, não já por uma cena de enleio, mas por uma cena de paixão, com todos os pormenores, sem faltar o beijo longo e absorvente.

Ora, quaisquer que sejam as razões que se apresentem em contrário, eu tenho esse amor por incestuoso. Não toma a educação grande parte nestas coisas? A fé em que estavam ambos do vínculo que os unia, não era um impedimento moral, não digo já à manifestação, mas ao nascimento de semelhante amor?

Em duas almas bem formadas, não bastaria isso para repelir tal sentimento?

É verdade que Luiz, desde o princípio, manifesta a desconfiança de que Eulália não é sua irmã; mas essa desconfiança não resulta de fato algum, é puramente uma desconfiança do coração, na qual sou forçado a ver menos involuntariedade do que parece haver.

Acontece justamente aquilo que eu não quisera ver em uma obra, por muitos títulos recomendável, como as *Sombras e Luz*.

Este amor é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo nenhum.

O autor das *Sombras e Luz*, quero acreditá-lo, há de convir comigo, que esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada

tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia.

Faço está observação com plena liberdade, podendo, em compensação, mencionar o muito que há para louvar nas *Sombras e Luz*. Abundam nesse romance as situações pitorescas, o colorido da descrição; o estilo é correto, puro e brilhante; o diálogo vivo e natural.

O que sobretudo recomenda o livro e o autor é a convicção com que este se enuncia, tanto no entusiasmo pelas boas idéias e os grandes fatos, como na repulsão dos sucessos odiosos e dos princípios errôneos. É este o meio seguro de interessar o livro e arrastar o leitor.

Falo assim por experiência. Foi-me preciso ler e reler o capítulo X e a nota correspondente, para dar o justo valor à ilusão em que o autor está acerca dessa formação de um tribunal comum a todos os povos e essa universalidade de dedicações à causa da verdade.

Entre os que acreditam isso impossível e os que, como o sr. B. Pinheiro, estão convencidos da sua praticabilidade, há um meio termo que é a minha opinião.

Todos devemos crer no progresso e na vitória da justiça; mas o que presenciamos atualmente não alimenta a esperança de ver a sociedade universal depender, como diz o autor, *da vontade de um governo, do governo inglês, por exemplo*.

Esse parlamento comum a todos os povos seria uma simples transformação da instituição diplomática. Haveria as mesmas cabalas, o mesmo sucesso de força numérica, a mesma violência das leis do justo e do honesto. Que o autor manifestasse a esperança de ver o mundo, após o trabalho incessante dos filósofos e dos pensadores, chegar a um estado de poder aproximar-se da realização de um tal sonho, é o que assentaria bem na sua imaginação de poeta; mas daqui até lá quantas gerações não voltarão ao pó, e quantas vezes não há de a justiça cobrir o rosto de vergonha?

Nesta crítica à convicção íntima do autor é ainda um elogio que lhe faço rendendo preito à sinceridade do entusiasmo de que ele se toma pelas idéias humanitárias e grandiosas.

Em resumo, *Sombras e Luz*, salvo os reparos que ligeiramente fiz, merece a atenção dos escritores; é mais uma prova que o sr. B. Pinheiro nos dá de que toma a peito aperfeiçoar-se no gênero que encetou. Estou certo de que com o talento e a observação que possui desenvolverá, mais e mais, os já tão desenvolvidos elementos que se encontram nas *Sombras e Luz*.

\* \* \*

Resta-me falar da estréia o sr. César de Lacerda, ator português, que estreou no Teatro Lírico, no papel de Carlos do *Cinismo, ceticismo e crença*.

A estréia do artista, o objeto do espetáculo (era uma obra de beneficência), a variedade do programa, o concurso de artistas como Arthur Napoleão e Rafael Croner, sendo que este fazia-se ouvir pela última vez, todos esses motivos deram lugar a uma enchente de espectadores.

Minhas impressões acerca do sr. César de Lacerda foram das melhores.

Dotado de uma agradável presença, sua entrada em cena foi simpaticamente recebida.

Pertence o sr. César de Lacerda a uma boa escola. O gesto natural, sóbrio, elegante, a fisionomia insinuante e móbil; a dicção correta; a gravidade, a naturalidade, eis o que faz ver no sr. César de Lacerda um minucioso e aproveitado estudo dos princípios e recursos da arte.

Fazia um papel em que uma aptidão inferior teria roçado pela exageração, e soube, sem empalidecê-lo nem exagerá-lo, dar-lhe esse tom natural e próprio que os sentidos delicados gostam de ver em tais criações.

A maneira distinta com que representou fez dissimular o timbre da sua voz, de algum modo desagradável, cujo efeito as dimensões do teatro de maneira alguma podiam atenuar.

Os aplausos que recebeu no fim da peça, mereceu-os; espero agora o seu aparecimento em um novo papel, para confirmar as impressões anteriores, ou observar o que, por ventura, me sugerir a nova estréia.

Como disse acima, era a noite em que o sr. Rafael Croner se despedia de nós. Tocou umas variações no saxofone; foi como sempre. A platéia deu-lhe nos últimos aplausos os últimos adeuses, como eu lhos dou nestas últimas linhas, lamentando a ausência de um artista que, por seu talento e proficiência, onde pisa, conquista admiradores.



## Peregrinação pela província de S. Paulo.

*Por A. E. Zaluar, Garnier, editor.*

(1863)

Não sei que hajam muitas coisas acima do prazer de viajar. Viajar é multiplicar a vida. De país em país, de costumes em costumes, o homem que nasceu com propensão e gosto para isso, renova-se e transforma-se. Mas, fique bem claro, é preciso ter gosto e propensão; é preciso ser poeta; os lorpas também viajam; mas, porque lhes falta o dom natural de apreciar e sentir as coisas, aborrecem-se por vaidade, ou divertem-se por aberração.

Aos que não podem ir ver com os olhos da carne as terras e os costumes alheios, reserva-se um prazer, um tanto ilusório, mas, ainda assim, suficiente para almas de boa tempera: é a narração dos viajantes poetas. Diante de um livro de viagens, escrito por um poeta, o homem reparte-se; deixa em casa a *outra* de Xavier de Maistre, e vai todo nas asas da imaginação aos lugares per lustrados pelo escritor.

Estou no caso; e não poucas vezes tenho empreendido excursões dessa natureza.

Devo dizer que sou em extremo exigente: não quero perder de vista o viajante de modo tal que o livro me pareça romance; nem tê-lo tão presente que me faça crer que estou lendo uma autobiografia. Quero o viajante em um meio termo, desaparecendo, quando é a vez da natureza, dos costumes, ou dos fatos, e aparecendo quando se torna preciso apreciá-los ou explicá-los.

Apesar do título restrito e das desculpas do prefácio, o *Itinerário de Paris a Jerusalém* é, em algumas páginas, um livro para fazer sentir, e está perfeitamente no caso. Sempre que li a passagem do poeta pelo solo de Esparta, senti com ele a veneração e o respeito diante da última ruína da pátria de Licurgo. Não sei que mola oculta me fazia voltar aos tempos que se foram e me punha diante dos heróis antigos. Igual comoção me tomou diante do *tumulus* do cantor de Ilion. As coisas e os monumentos são de si veneráveis e poéticos; mas, se uma pena mágica os não retratasse e referisse, é certo que os sentimentos se revelariam tíbios e por metade.

E já que falo do *Itinerário*, deixem-me citar o autor, em apoio do que asseverei acima. Tanto é verdade que o escritor não deve ser açodado em aparecer de contínuo nas suas narrativas, que o próprio Chateaubriand lá diz no prefácio — que o desculpem de *falar muitas vezes de si, mas é que não intentava dar aquelas páginas à publicidade.*

Estas considerações vêm muito a propósito encabeçando a *Peregrinação pela província de S. Paulo*, do sr. A. E. Zaluar, onde o preceito é, a tempo, respeitado com severidade e infringido com muita freqüência. Todavia, não esqueçam a natureza do livro; não é precisamente um livro de viagem, escrito com a intenção e no ponto de vista das obras desta natureza. É uma coleção de cartas, lavradas à proporção que o poeta visitava um município; no lugar em que descansava, à noite, anotava as impressões recebidas durante o dia. É propriamente um itinerário, mas um itinerário de poeta, onde o rio, a floresta, a montanha, não passam sem o tributo da poesia e do coração.

Pede a verdade que se diga — que quando o poeta avista a natureza, dá-lhe a saudação devida, mas de cima do seu cavalo; não se apeia para penetrar nela. Vê-se que ele tem pressa de chegar à pousada, e que antes de lá chegar tem uma estrada para examinar, e uma reflexão econômica ou administrativa a fazer.

Esta última observação é toda em louvor da obra do sr. Zaluar. Os que gostam de sentir os influxos da poesia, que as florestas de nossa terra oferecem, lá encontram, com que satisfazer o espírito; mas, atravessando rapidamente os municípios da província de S. Paulo, o poeta nunca perde de vista o fim e a causa da viagem.

Era então redator do *Paraíba*, e, escrevendo em cartas as suas impressões, tinha por fim apontar nas colunas daquela folha, que tão importante era, muitas questões de ordem prática, resolver algumas, suscitar outras, enfim tirar das suas excursões uma base para estudos futuros de incontestável proveito e oportunidade.

Se por circunstâncias que não vêm a pêlo esmerilhar, a folha de Petrópolis cessou, e o fim do jornalista viajante ficou malogrado, nem por isso as cartas perderam do que valiam e do que poderiam valer. As questões suscitadas ou estudadas são especiais aos lugares e aos tempos; existem hoje do mesmo modo e com a mesma importância. Nem o autor as restringe; quando as indica, tira os corolários gerais e procura ampliar os seus estudos pela universalidade das aplicações. É portanto, um livro atual e genérico.

Isto no que respeita às considerações de ordem prática. No resto, como já disse, há muito que apreciar. Os desenhos rapidamente lapidados, à proporção que as telas naturais passavam à ilharga do poeta; as lendas poéticas dos lugares introduzidas com felicidade no livro; o estudo dos costumes, a história dos edifícios, tudo isso se acha travado de modo a estabelecer a diversão para interessar mais o leitor.

Não se perca de vista o título destas linhas: é uma simples notícia bibliográfica. Nem o tempo, nem os meios intelectuais me dão lugar, para coisa melhor. Sou obrigado a terminar, remetendo os leitores para a obra, e afirmando-lhes que não se hão de arrepender. Tenho por inútil uma recomendação mais calorosa. Quando um escritor de talento consegue a justa nomeada do sr. A. E. Zaluar, o próprio nome é a sua recomendação.

O sr. A. E. Zaluar não descansa; é um trabalhador infatigável. Compreende que o talento obriga e não se esquece nunca de que tem uma missão a desempenhar. Pode estar certo de que, tarde ou cedo, deste ou daquele modo, terá o proveito das tenacidades conscienciosas.

## **Revelações. Poesias de A. E. Zaluar, Garnier editor (1863)**

Dois motivos me levam a falar do livro do Sr. A. E. Zaluar; o primeiro, é o próprio merecimento dele, a confirmação que essas novas páginas trazem ao talento do poeta; o segundo, é ser o autor das *Revelações* um dos que conservam mais viva a fé poética e acreditam realmente na poderosa influência das musas.

Parece, à primeira vista, coisa impossível um poeta que condene a sua própria missão, não acreditando nos efeitos dela; mas, se se perscrutar cuidadosamente, ver-se-á que este fenômeno é, não só possível, como até não raro.

O tom sinceramente elegíaco da poesia de alguns dos mestres contemporâneos deu em resultado uma longa enfiada desses filhos das musas, aliás, talentosos, em cuja lira a desconfiança e o abatimento tomam o lugar da fé e da aspiração.

Longe a idéia de condenar os que, após longa e dolorosa provação, sem negarem a grandeza de sua missão moral, soluçam por momentos desconsolados e desesperançados. Desses sabe-se que a cada gota de sangue que lhes tinge os lábios corresponde um rompimento de fibras interiores; mas entre esses sofrimentos, muitas vezes não conhecidos de todos, e o continuado *lama sabactani* dos pretendidos infelizes, há uma distância que a credulidade dos homens não deve preencher.

Não se contesta às almas poéticas certa sensibilidade fora do comum e mais exposta por isso ao choque das paixões humanas e das contrariedades da vida; mas não se estenda essa faculdade até à *sensiblerie*, nem se confunda a dor espontânea com o sofrimento calculado. A nossa língua tem exatamente dois termos para exprimir e definir essas duas classes de poetas; uns serão a *sensibilidade*, outros a *suscetibilidade*.

Destes últimos não é o autor das *Revelações*, o que no tempo presente é um verdadeiro mérito e um dos primeiros a serem apontados na conta da análise.

Análise escapa-me aqui, sem indicar de minha parte intuito determinado de examinar detida e profundamente a obra do Sr. Zaluar. Em matéria de crítica o poeta e o leitor têm direito a exigir do escritor mais valiosos documentos que os meus; esta confissão, que eu sempre tenho o cuidado de repetir, deve relevar-me dos erros que cometer e dispensar-me de um longo exame. É como um companheiro da mesma oficina que eu leio os versos do poeta, e indico as minhas impressões. Nada mais.

O primeiro volume com que o Sr. Zaluar se estreou na poesia intitulava-se *Dores e Flores*; foi justamente apreciado como um primeiro ensaio; mas desde então a crítica reconheceu no poeta um legítimo talento e o admitiu entre as esperanças que começavam a florir nesse tempo.

As torturas de Bossuet para descrever o sonho da heroína servem-me de aviso nesta conjuntura, mas tiram-me uma das mais apropriadas figuras, com que eu poderia definir o resultado mau e o resultado bom dessas esperanças nascentes.

Direi em prosa simples que o autor das *Dores e Flores* foi das esperanças que vingaram, e pode atravessar os anos dando provas do seu talento sempre desenvolvido.

O que é pena (e é essa a principal censura a fazer às *Revelações*) é que durante o longo período que separa os dois livros o poeta não acompanhasse o desenvolvimento do seu estro com maior cópia de produções, e que no fim de tão longa espera o novo livro não traga com que fartar largamente tantos desejos. Mas, sendo assim, o que resta aos apreciadores do talento do poeta é buscar no insuficiente do livro as sensações a que ele os acostumou.

Para ser franco cumpre declarar que há reservas a fazer, e tanto mais notáveis, quanto se destacam sensivelmente no fundo irrepreensível do livro. Mais de uma vez o poeta, porque escrevesse em horas de cansaço ou fastio, sai com a sua musa das regiões etéreas para vir jogar terra a terra com a frieza das palavras; esses abatimentos, que, por um singular acaso, na divisão do livro acham-se exatamente em ordem a indicar as alternativas dos vôos da sua musa, servem, é certo, para pôr mais em relevo as suas belezas incontestáveis e as elevações periódicas do seu estro.

Pondo de parte esses fragmentos menos cuidados, detenho-me no que me parece traduzir o poeta. Aí, reconhecem-se as suas qualidades, sente-se a sua poesia melodiosa, simples, terna; a sua expressão conceituosa e apropriada; a abundância contida do seu estro. Sempre que o poeta dá passagem às comoções de momento, a sua poesia traz o verdadeiro e primitivo sabor, como na *Casinha de sapê* e outras.

A parte destinada à família e ao lar, que é por onde começa o livro, traz fragmentos de poesia melancólica, mas não dessa melancolia que anula toda a ação do poeta e faz ver na hora presente o começo de continuadas catástrofes. É esse um assunto eterno de poesia; a recordação da vida de criança, na intimidade do lar paterno, onde as mágoas e os dissabores, como os raios, não chegam até às plantas rasteiras, não passando dos carvalhos; essa recordação

na vida do homem feito é sempre causa de lágrimas involuntárias e silenciosas; as do poeta são assim, e tão medrosas de aparecer, que essa parte do livro é a menos farta.

*Efêmeras* é o título da segunda parte do livro. Aí reuniu o poeta as poesias de assunto diverso, as que traduzem afetos e observações, os episódios íntimos e rápidos da vida.

*Arrufos* é uma das poesias mais notáveis dessa parte; é inspirada visivelmente da musa fácil de Garret, mas com tal felicidade, que o leitor, lembrando-se do grande mestre, nem por isso deixa de lhe achar um especial perfume.

Não acompanharei as outras efêmeras de merecimento, como sejam *A Confissão*, *Perdão*, etc. O livro contém mais duas partes; uma, onde se acham algumas boas traduções do autor, e versos que lhe são dedicados por poetas amigos; outra que toma por título *Harpa Brasileira*, onde estão as poesias *A casinha de sapê*, *O ouro*, *O Filho das florestas*, *A flor do mato*, *os Rios*, etc.

Da *Casinha de sapê* já disse que é uma das melhores do livro; acrescentarei que ela basta para indicar a existência do fogo sagrado no espírito do poeta; a melancolia do lugar é traduzida em versos que deslizam suave, espontânea e naturalmente, e a descrição não pode ser mais verdadeira.

Para apreciação detida do leitor, dou aqui algumas dessas estrofes:

No cimo de um morro agreste,  
Por entre uns bosques sombrios,  
Onde conduz uma senda  
De emaranhados desvios,  
Uma casinha se vê  
Toda feita de sapê!

Suave estância! Parece,  
Circundada de verdura,  
Como um templo recatado  
No seio da espessura;  
Naqueles ermos tão sós  
Não chega do mundo a voz!

Apenas uma torrente,  
Que brota lá dos rochedos,  
Murmura galgando as penhas,  
Suspira entre os arvoredos!  
Tem ali a natureza

A primitiva beleza!

Lá distante... inda se escuta  
Ao longe o bramir do mar!  
Ouvem-se as vagas frementes  
Nos alcantis rebentar!  
Aquele eterno lamento  
Chora nas asas do vento!

Mas na casinha, abrigada  
Pelos ramos das mangueiras,  
Protegida pelas sombras,  
Dos leques das bananeiras,  
Aquele triste clamor  
É como um gênio de amor!

Eu e Júlia nos perdemos  
Na senda, uma vez, do monte;  
Ao sol-posto — cor de lírio  
Era a barra do horizonte  
Toda a terra se cobria  
D'um véu de melancolia!

O meu braço segurava  
O seu corpo já pendido  
Às emoções, ao cansaço,  
Como que desfalecido.  
Seus olhos com que doçura  
Se banhavam de ternura!

Paramos no tosco ang'lo  
Da montanha verdejante.  
Era deserto. Não tinha  
A ninguém por habitante!  
Só no lar abandonadas  
Algumas pedras tismadas!

.....  
.....

*A Flor do mato, o Ouro, o Filho das Selvas* são também, como esta, de mérito superior.

No prefácio do livro, o sr. Zaluar dá a poesia *Os Rios* como o elo entre os seus volumes publicados e outro cuja publicação anuncia. Aí pretende ele entrar na

contemplação séria da natureza e do infinito. Tendo atingido a completa virilidade do seu talento, o autor das *Revelações* compreende, e compreende bem, que é hora de sair inteiramente do ciclo das impressões individuais. Já, como ele mesmo observa, algumas das poesias deste livro fazem pressentir essa tendência.

Direi que já era tempo, e, sem a menor intenção de fazer um cumprimento ao poeta, acrescento que a poesia ganhará com os seus prometidos tentames.

E se fosse dado a qualquer indicar caminho às tendências do poeta e modificá-lhe as intenções, eu diria que, não só a essa contemplação do infinito e da natureza, mas também à descoberta e consolação das dores da humanidade devia dirigir-se a sua musa.

Ela tem bastante comoção, nas palavras, para consolar as misérias da vida e embalsamar as feridas do coração.

Em resumo, o livro do sr. Zaluar é, como disse ao princípio, uma confirmação de que não precisava o seu talento. A poetas como o autor das *Revelações*, não há mister de exortações e conselhos; ele sabe que a condição do talento é trabalhar e utilizar as suas forças. O tempo para os dons do espírito é um meio de desenvolvimento; a inspiração que se aplica, cresce e se fortalece, em vez de diminuir e esgotar-se. As *Revelações* são uma prova disto. É principalmente a respeito da poesia que tem aplicação o dito de Bufon: — *A velhice é um preconceito.*



# Dois folhetins. Suplício de uma mulher

(1865)

## História deste drama

A propósito do *Suplício de uma mulher*, drama em 3 atos, que deve ser representado sábado no Ginásio, em benefício de Furtado Coelho, houve renhida discussão na imprensa francesa, sendo os escritos mais notáveis, — um prefácio de Emile de Girardin, e um folheto de Alexandre Dumas Filho.

Quase se pode dizer que o prefácio literário de Emile de Girardin fez o mesmo barulho que o prefácio político de Luiz Napoleão. *Arcades ambo*.

O prefácio pouco esclarece a questão de fato.

Diz Emile de Girardin que, tendo escrito um drama com o título *Suplício de uma mulher*, lera-o a alguns amigos no castelo de Val, e depois ao comitê do Teatro Francês. Aí foi o drama julgado perigoso, e, em consequência disso, consentiu o autor que outrem metesse a mão na obra.

Quem era, não no diz o redator da *Presse*, mas assevera, “que o colaborador, em vez de limitar-se a pequenas modificações, reformou de tal modo a peça, que chegou a apeá-la das alturas do ideal”.

Emile de Girardin conservou algumas modificações feitas pelo outro, que lhe pareceram felizes, mas tratou de manter o que constituía essencialmente a sua obra.

A peça lida e aceita a 14 de Dezembro de 1864, diz Emile de Girardin, é a minha. Mas como é, acrescenta ele, que o manuscrito, que eu não admiti, foi substituído ao manuscrito que eu tinha lido ao comitê?

Emile de Girardin não retirou então a peça — “por escrúpulo de não causar prejuízo pecuniário ao tradutor, que consagrara três semanas a traduzir a sua língua para outra, que tem a vantagem de ser concisa, mas que se parece com estilo de telegrama, quando não cai nas tiradas de melodrama”.

O redator da *Presse* nada mais diz acerca da questão de fato. Faz algumas apreciações literárias, compara os caracteres, julga a ação, analisa o desenlace, mas essas considerações, tanto as dele, como as de Dumas Filho, achamos melhor suprimi-las, deixando ao público fluminense o trabalho de julgar por si mesmo o drama que deve ser representado sábado.

Vamos agora à contestação de Alexandre Dumas Filho.

Diz ele:

Agora que todos já têm falado a respeito dos mistérios do *Suplício de uma mulher*, inclusive o Sr. de Girardin, no prefácio que ele julgou dever e poder ligar ao volume do drama, peço licença para dizer também algumas palavras; somente, previno o leitor de que as minhas palavras serão a absoluta verdade. Para dar esclarecimentos que se tornam necessários, procurarei empregar a linguagem concisa e rápida, tão admirada na última peça do Teatro Francês, e que revelou a alguns, apesar do anônimo, o redator principal da *Presse*.

«No mês de Novembro do ano passado, recebi do Sr. de Girardin uma carta que conservo, porque os autógrafos do Sr. de Girardin são daqueles que se devem guardar. Eis o conteúdo da carta:

“Meu caro amigo, hei de ler quarta-feira, *en petit comité*, e depois de jantar, o *Suplício de uma mulher*, título que talvez tenha de ser mudado em *Suplício dos convivas*. Será tão audaz, isto é, tão meu amigo, para vir jantar e dizer-me a sua impressão? Se achar que a mulher deve ser enterrada na pasta, há de sê-lo, e na mesma noite. Seu de todo o coração — Emile de Girardin”.

O Sr. de Girardin viu-me nascer, como ele próprio diz no seu prefácio, e perdemo-nos de vista há vinte anos. Eu era dos seus amigos. Tinha orgulho em que um homem do seu merecimento quisesse tomar-me por juiz de uma obra sua, qualquer que ela fosse.

Fui ao convite, construindo, em caminho, uma peça imaginaria com o título — *Suplício de uma mulher*, — que me parecia fazer *pendant* com a linda comédia de Madame Emile de Girardin — *Culpa do marido*.

«Os convivas-auditores eram os Srs. de la Guéronière, Nestor Roqueplan, Camille Doucet, Henri Didier (deputado), Dr. Cabarrus, Mesmer (vice-cônsul da Rússia), cavalheiro Nigra, Boitelle, que, tendo já ouvido a peça uma vez, saiu logo depois do jantar; a Sra. condessa Keller, a Sra. Mesmer, e a Sra. de Girardin.

Era o público em miniatura, formado de todos os elementos diversos que compõem o público dos teatros: pessoas da sociedade, críticos, homens de letras; havia meio de obter um juízo, e em todo o caso uma impressão. O Sr. Girardin leu o primeiro ato.

Não se disse palavra.

A idéia era das mais perigosas, para me servir da frase de um dos seus amigos, e a maneira por que ele a apresentava, tornava-a mais perigosa ainda. O ato estava mal feito, começando por onde devia acabar, e acabando mal. Entretanto, havia uma base para o drama, tomada no interior da vida conjugal. Era audacioso, verdadeiro, e inadmissível.

.....  
.....

O Sr. de Girardin leu o segundo ato.

.....  
.....

«Depois desta cena (a cena da carta), o dó de peito da idéia, o centro da peça, o Sr. de Girardin interrompeu-se e disse-me:

— Então?

— Estou à espera, respondi eu.

Com efeito, era aí que eu queria vê-lo, nas conseqüências e deduções lógicas desta situação nova, que eu proclamo, com toda a sinceridade, uma das mais dramáticas e das mais interessantes que há em teatro.

Mas uma situação não é uma idéia. Uma idéia tem começo, meio e fim, exposição, desenvolvimento e conclusão. Toda a gente pode achar uma situação dramática, mas é preciso prepará-la, fazê-la aceitar, torná-la possível, dar-lhe sobretudo um desenlace. Um rapaz pede uma moça em casamento. Dão-lha. Casam-se. No momento de retirar-se, dizem-lhe que ela é sua irmã. Aí está uma situação, e das mais interessantes. Mas saiam dela, arranjem um desfecho. Aquele que fizer uma boa peça com este ponto de partida será o verdadeiro autor da peça, e eu nada reclamarei.

.....  
.....

O Sr. de Girardin leu o terceiro ato, não aquelle que cita no seu prefácio, mas o que vai no fim desta minha resposta. Verão o que era ele. Não censuro o Sr. de Girardin. Não é seu ofício escrever comédias. Já é muito ter criado uma situação dramática no meio do seu trabalho de teorias econômicas, políticas e governamentais.

A leitura durou duas horas e meia, pouco mais ou menos. Acabada ela, o autor recolheu as opiniões. Eu deixei falar os outros, e não disse palavra. Esperava que entre todos aqueles juízes algum houvesse assaz corajoso, ou antes, assaz franco, que resumisse a impressão geral e fizesse compreender a um homem do seu valor — que o talento, o próprio gênio, não é universal. Foi o que aconteceu, falou-se franco e a peça foi declarada perigosa, irrepresentável, impossível, epítetos estes que saíram da boca de todos, misturadas com aquele açúcar fino que a gente bem educada traz sempre nas algibeiras.

Então o Sr. de Girardin interpelou-me diretamente, e disse-me: Conto com o senhor para acharmos um desfecho.

Era opinião geral que a peça não tinha conclusão.

— Meu caro amigo, respondi, se eu achasse um desfecho para a situação não lha daria, como o senhor não me daria, a solução da questão romana, se a achasse.

.....  
.....

Procure o senhor, que eu procurarei também. há na sua peça uma cena que se não deve perder...

No dia seguinte começava eu a entrever a peça. Fui cedinho à casa do Sr. Girardin, e disse-lhe pouco mais ou menos isto:

— há decididamente alguma coisa no *Suplício de uma mulher*: o assunto é audacioso mas é humano, tem probabilidades de sucesso. O público adora a verdade, mas é preciso sabê-la dizer.

— Então pode-se fazer um drama?

— Pode-se.

— Encarrega-se disso?

— Decerto, sem saber ainda até onde irei.

— Pois tente. Vou mandar-lhe o manuscrito; ponha à margem as suas observações.

No dia seguinte recebi a peça, cujo desfecho já o Sr. de Girardin modificara segundo o meu primeiro conselho.

Tentei fazer alguns cortes a lápis, e acrescentar varias notas. Inútil. A obra era demasiado confusa, compacta, densa. Como em Herculano, era impossível achar a cidade debaixo da lava. Melhor era construir outra ao pé daquela.

No dia seguinte, levei e li ao Sr. de Girardin o começo do primeiro ato, tal como foi representado, até à cena entre Alvarez e Matilde exclusivamente. A sra. de Girardin assistira à leitura.

Aquele trabalho era apenas um conselho dado a um amigo, por cuja obra me interessava: era a indicação do tom geral, não era ainda colaboração. Parei diante da última página. O Sr. de Girardin, que achava então um bom começo, pediu-me que continuasse o trabalho, oferecendo-me metade dos direitos da obra. Objetei-lhe que, — em consequência dos meus contratos com o Ginásio, eu só podia pôr meu nome se a peça fosse representada neste teatro, — e que, — não tendo colaborado nunca, só o faria no caso de ter carta branca para a execução da obra. O Sr. de Girardin respondeu-me que, estando a peça prometida ao Teatro Francês, só appareceria o nome dele, e quanto ao trabalho dava-me carta branca, acrescentando esta frase muito natural na boca de um homem que não tinha, nem o hábito do teatro, nem a pretensão de ser autor dramático: — Fiz três vezes e mal esta peça; faça-a uma vez e boa.

Deitei mãos à obra, e confesso que pus de parte a versão do Sr. de Girardin, a quem preveni disso. Tornei meu o assunto. Supus que a idéia fosse minha, maneira única de identificar-me com um assunto alheio, e não três semanas, mas oito dias depois desta convenção, comuniquei-lhe o manuscrito, do qual já ele conhecia alguns fragmentos.

A pouco e pouco tinha-me eu exaltado como se se tratasse de mim. Desde que entrevi o desfecho possível, compreendi logo em que forma devia ser tratado o assunto. Lembrava-me ainda a lição que recebi com o *Amigo das mulheres*, peça em que me censuravam excessivos desenvolvimentos fisiológicos; eu dizia comigo que decididamente o teatro vive de interesse, de fatos, de ação, de movimento e de progressão. Fazendo as minhas reservas acerca do valor intrínseco da minha última comédia ( vaidade! nunca nos abandonas!) fiz a mim mesmo a promessa de aproveitar a experiência, porque eu não sou teimoso, e tenho a opinião daquele que dizia de Voltaire: *Il y a quelqu'un qui a plus d'esprit que Voltaire, c'est tout le monde.*

Francamente, (eu apelo para o público que me dá razão há quinze dias, sem conhecer os pormenores que lhe estou expondo hoje), podia apresentar-se melhor ocasião para fazer um novo tentâmen? Havia assunto que pedisse mais concisão, mais rapidez, mais destreza? Devia-se proceder por outro modo que não fosse o movimento, o fato e as lágrimas?

.....  
.....  
Li a peça ao Sr. Girardin.

Não é mais a minha peça, disse o Sr. de Girardin, quando acabei de ler.

Não sei o que é, respondi, mas acho que deve ser assim. Leia atentamente o manuscrito, faça observações à margem, mande-mo e nós refundiremos um com outro, se for preciso; mas eu creio que a obra deve ficar assim.

Recebi o manuscrito, com duas ou três linhas, a que atendi, e algumas mudanças insignificantes, como a palavra — *valet de chambre* por *domestique*.

Tornei a levar a peça.

.....  
.....

O Sr. de Girardin mandou a peça ao diretor do Teatro Francês, o Sr. Eduardo Thierry, escrevendo-lhe a seguinte a carta que ficou nos arquivos do teatro:

“Meu caro diretor, eis o novo manuscrito. Dumas está certo do sucesso. Leia e diga-me se é da mesma opinião”.

O Sr. Eduardo Thierry respondeu:

“Desta vez temos peça e sucesso”.

Passava-se isto a 2 ou 3 de dezembro.

O Sr. de Girardin pediu leitura. Marcou-se o dia 14: mas, de 3 a 14, o Sr. de Girardin, que não estava convencido de que a última versão fosse a melhor, fez entrar nela tudo que pôde tirar ao texto primitivo, reformou, mudou o desfecho, e para concluir, leu ao comitê um drama metade meu metade dele, sem comunicar-me coisa alguma, como talvez devesse fazer, sendo eu colaborador e amigo.

O drama foi aceito por um voto de maioria.

Soube então o que se passara. O Sr. Girardin não me falou das suas correções. Nada lhe disse. Afinal de contas, era ele quem devia assinar a peça: a idéia era dele, e dele era a responsabilidade.

.....  
.....

«O Teatro Frances dispoz-se a ensaiar a peça. O Sr. Eduardo Thierry, que não tinha achado na peça lida ao comité a última peça lida por ele, pediu-me que assistisse a uma nova leitura com o Sr. de Girardin, Regnier e ele, leitura com que se estabelecería definitivamente o texto, depois de confrontar os manuscritos. Levei copia do meu. O Sr. Ed. Thierry lia em voz alta a copia, do teatro, e Regnier acompanhava a leitura com a minha; eu e o Sr. de Girardin ouviamos. Foi então que conheci as emendas. Não fiquei ofendido, fiquei espantado.

.....  
.....

De tempos a tempos, após as observações justas do Sr. Thierry ou de Regnier, dava eu a minha opinião ao ponto de vista geral do teatro, sem querer impor a minha fórmula, O Sr. de Girardin incomodava-se com a discussão. Como tínhamos em vista o interesse dele, como queríamos lealmente que ele não sofresse uma derrota, em terreno que lhe era desconhecido, tentávamos convencê-lo por todos os argumentos possíveis e nos termos mais delicados, incapazes de ferir um grande amor próprio legitimado por um grande valor e uma grande situação. Eu cheguei até a dizer isto ao meu colaborador:

— Quando o Sr. leu a sua primeira peça, que foi declarada impossível, se eu lha houvesse pedido, era capaz de dar-ma?

— Decerto.

— Pois bem, se ma desse eu faria o que fiz. Agora não posso dizer mais: tomo a sua parte, pelo preço que quiser. Faço representar a peça, e garanto que há de agradar imensamente.

Este último argumento, e o modo com que Regater, na mesma ocasião, interpretou a cena da carta, tão admiravelmente representada depois, acabaram de convencer o Sr. de Girardin, que declarou ser inútil ler o terceiro ato, e que aceitava decididamente a minha versão.

.....  
.....

Os ensaios, por consentimento do Sr. de Girardin, deviam ser dirigidos por mim.

.....  
.....

O Sr. de Girardin assistiu sem mim a um dos primeiros ensaios. Ouviu todo o primeiro ato, mostrou-se satisfeito, e mandou-me dizer que assistisse aos ensaios o mais assiduamente possível.

Graças a um trabalho de quatro horas por dia, os ensaios foram depressa. A peça tomava corpo e alma. A ação desenvolvia-se rápida, comovente, implacável. Eu estava encantado pelo resultado, e ninguém pode dizer que tentasse, uma só vez, nem por palavra nem por atos, suplantar o meu colaborador.

Fui convidar o Sr. de Girardin para ir ouvir a peça  
.....

Veio dois dias depois. Assentou-se na platéia, entre o sr. Thierry e eu, e a peça desenvolveu-se sem interrupção aos seus olhos. No fim, perguntou-lhe o Sr. Thierry qual era a opinião dele. Levantou-se então o Sr. de Girardin, e disse em alta voz, em pleno teatro, em face dos artistas espantados, que ouviam pela primeira vez semelhante linguagem:

— Se eu fosse o único dono da peça, retirá-la-ia; acho aquilo detestável!

— Meu caro, respondi eu, com o sangue frio de que a natureza me dotou, lamento isso, tanto mais quanto eu fiz o que podia para que a peça não fosse tão detestável como era dantes.

Depois do que, subi ao tablado, deixando o Sr. de Girardin partir sem dizer uma só palavra aos artistas confusos, molestados, e principalmente perturbados com aquela repreensão.

Declarei-lhes, e eles o entenderam assim, que a minha missão estava terminada. Retiveram-me ainda umas duas horas, pedindo as minhas últimas indicações, e eu indiquei tudo o que me parecia útil ao sucesso da peça, sucesso que ainda uma vez lhes predisse.

Voltei para casa, acreditando ainda, tão ingênuo era, que o Sr. de Girardin me mandaria no dia seguinte alguma palavra amigável.

Nada.

Assim, pois, o meu tempo, a minha experiência, que ele hoje reconhece, a melhor parte de mim mesmo, porque eu tinha consciência de ter escrito uma



obra interessante, em uma forma nova, pensada, escolhida, forjada por mim, toda a minha pessoa enfim, posta lealmente, modestamente, filialmente, ao serviço do capricho literário de um amigo, não, como o meu adversário insinua, para ganhar alguns bilhetes de mil francos, que eu ganharia em maior quantidade com o meu nome do que com o seu, mas para impedir que um dos homens mais notáveis da época se entregasse, desarmado e ridículo, em país estranho, aos golpes e gargalhadas dos numerosos inimigos que ele tem a fortuna de possuir, nada disso deteve nos lábios frios e desdenhosos do Sr. de Girardin a palavra detestável; palavra injusta, como está hoje demonstrado, e que ele não tinha direito de proferir depois da nossa última conferencia, da nossa última leitura, e da sua última declaração.

.....  
.....

Mas, se eu nada recebi do Sr. de Girardin, recebeu o Sr. Thierry uma carta em que ele declarava de antemão que recusava assinar uma peça que não era sua, que desnaturava a sua idéia e que ele achava má, acrescentando que assistira como simples curioso à primeira representação da nova obra-prima do autor do Demi-Monde.

Teve lugar o ensaio geral; assisti a ele, não como autor, mas como amigo, fiz elogios aos artistas, não fiz uma só observação. O Sr. de Girardin também assistiu ao ensaio.

.....  
.....

«Não aceitei os bilhetes a que tinha direito para a primeira representação. O Sr. de Girardin tomou-os todos, mandando-me dizer que, se eu quisesse alguns, mandasse-lhos pedir.

.....  
.....

«O Sr. de Girardin deu ou cedeu muitos bilhetes aos seus amigos, o que não se conciliava com o famoso: É detestável.

.....  
.....

«Não assisti à primeira representação, cujo sucesso foi imenso.

Alguns dias depois soube, pelos jornais, que o Sr. de Girardin vendera ao Sr. Michel Levi; sem consultar-me nem prevenir-me, o manuscrito do *Suplício de uma mulher*, isto é, uma propriedade comum; e soube mais que, sem informar-me, fizera presente a Mlle. Favart do preço integral da venda. Não me mandaram provas da impressão, que só eu podia corrigir, pois só eu conhecia o texto.

Mandei intimar o Sr. Levi por via legal, proibindo-lhe a publicação de uma obra de que o Sr. de Girardin não podia dispor só.

O Sr. Levi respondeu à intimação, recusando,.....  
e depois veio fazer-me uma visita por dia, oferecendo-me, da parte do Sr. de Girardin, metade do preço da venda.

Devolvi ao Sr. de Girardin os seus, ou meus, dois mil e quinhentos francos, e esperei o prefácio, última prova dessa liberdade ilimitada que ele reivindica para si, não admitindo a mais elementar equidade para os outros.

Aqui entra Dumas na apreciação do prefácio de Emile de Girardin, e publica o primeiro manuscrito da peça, sobre o qual fez ele o drama que se representou no Teatro Francês.

Eis como termina a brochura de Dumas Filho:

... Não falseei os seus caracteres, senão que os aperfeiçoei, — para não dizer que os criei, — porquanto a primeira condição de um caráter, é a lógica, e as suas personagens desmentem-se a cada instante, como podem ver os que lerem a sua verdadeira peça. Enfim, quem escolhe uma idéia deve não perdê-la de vista um só momento, — deve fazer com que todas as personagens, todas as cenas, todas as palavras concorram para a expressão, dedução e demonstração dessa idéia, sob qualquer forma que se apresente, drama ou comédia. Lembre-se desta lei invariável do teatro, Sr. de Girardin, e não se afaste dela quando escrever as *Duas irmãs*. É o último conselho dramático que lhe dou, mas não é o pior...

.....  
.....

Se eu escrevo como um telégrafo ou como um melodrama; se o público erra ou não, aplaudindo as minhas verdades fictícias; se o Sr. de Girardin continua a ver em mim um rapazola, porque me viu nascer; se eu sou um tradutor (aceito a palavra) porque a sua língua dramática prefere ser pateada a ser aplaudida, fantasia que pôde realizar facilmente quando não tiver colaborador; se ele deixou representar a peça para me não causar um prejuízo pecuniário, ou por

não poder ser de outro modo; importa demonstrar a incontestabilidade dos fatos, e a franqueza e limpeza do meu procedimento.

Procurar a verdade, é a divisa do Sr. de Girardin.

Dizê-lo, é a minha.

Uma vale outra.

A simples comparação das alegações de Girardin com a narração de Dumas Filho, basta para conhecer de que lado está a verdade.

Aguardamos ocasião oportuna para mostrar as diferenças essenciais entre as duas peças, e apreciar ao mesmo tempo a peça representada e tão calorosamente aplaudida.

\* \* \*

### **Crítica teatral**

*Suplício de uma mulher.* — (Drama em 3 atos por Emile de Girardin e Dumas Filho).

Subiu finalmente à cena, no teatro Ginásio, o drama de Emile de Girardin e Dumas Filho, *Suplício de uma mulher*. Depois de percorrer quase todos os principais teatros da Europa, chegou ele às nossas terras, onde, a julgar pelos aplausos que já recebeu, parece que continuará a mesma carreira gloriosa, que até hoje tem percorrido. A que deve ele esta carreira gloriosa, e por que motivo revolve tão profundamente os espíritos? A resposta está na forma e na idéia do drama; é porque, sob uma forma interessante, rápida, precisa, agita ele, mais ousadamente que nenhum outro, uma terrível questão de costumes, concluindo por uma lição severa, tremenda, implacável. É um drama que tem a grande vantagem de não discutir, nem dissertar: todo ele é ação, desde que começa até que termina, ação enérgica e apaixonada, ação que arrasta, que comove, e que satisfaz a alma, graças a uma solução judiciosa, tirada das entranhas do assunto, para salvar a um tempo a dignidade humana e a santidade das leis Moraes.

Toda a gente ficou impressionada, diz um crítico parisiense, com a dedução lógica das cenas, com a audácia das situações, com o vigor do estudo. As frases são breves e precisas; cada palavra fulmina como uma cápsula inteligente. É uma espécie de artigo em três atos contra o adultério, corrigida as provas por um homem entendido em matéria de diálogo.

Tal é o drama que o público do Ginásio aplaude com fervor e entusiasmo. Abstenho-me de narrar o enredo, referindo-me apenas àquilo que tiver relação com as intenções morais da peça, e a este respeito direi em duas palavras o que ela me parece.

O *Suplício de uma mulher* trata da questão do adultério com os traços mais vigorosos e novos; os autores não recuaram diante de nenhuma dificuldade, nem mesmo diante do fruto do amor criminoso; e essa situação, se impressiona pela ousadia, corrige pela energia da verdade; no meio de todos os seus protestos de amor, o erro de Matilde não merece simpatia alguma, e quando no último ato, o marido assume a inflexibilidade de juiz, e lavra aquela sentença tão grandiosa e tão profunda, as simpatias do espectador ficam em casa com Dumont, ao passo que Matilde e Alvarez levam apenas a sua condenação. Ninguém se revolta contra a sentença de Dumont; chegando em frente do terrível problema, posto nos dois primeiros atos, o espectador anseia, palpita, interroga, em busca de uma solução difícil para ele, e desde que ela aparece na boca do marido ultrajado, há um movimento íntimo, de aplauso e de satisfação, por aquela vitória da lei moral e da pureza dos costumes.

Ora, se a conclusão nos satisfaz, e se a situação não nos seduz, onde está o escândalo da peça? Uma obra é moral — lembra-me ter lido em Mme. de Staël, — se a impressão que se recebe é favorável ao aperfeiçoamento da alma humana... A moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira. Ninguém dirá que os sentimentos que nos inspira o *Suplício de uma mulher* sejam simpáticos à perversão dos costumes; e se as nossas lágrimas acompanham Dumont, é que estão do lado do dever.

De todos os caracteres da peça, o mais perfeito e o mais completo é Dumont, — confiante, dedicado, amante, nos dias da paz doméstica, nada perde da sua nobreza na hora do infortúnio conjugal. Quando Matilde lhe entrega a carta de Alvarez, o seu coração prorrompe a linguagem da sua indignação: é o primeiro castigo da culpada; mas depois, quando ele volta sobre si mesmo, e reflete na enormidade da situação em que se acha, a idéia que o domina é a de salvar a sua honra e o futuro da menina, que não pode ser solidária no crime de Matilde e de Alvarez. Daqui vem naturalmente a conclusão da peça, conclusão nova, e profundamente moral.

Alvarez é igualmente um caráter humano, até na paixão que o domina, e que, se não serve à consciência dos espectadores, serve à sua própria, e é aos olhos dele uma justificação. Os autores não pretendem impô-lo à simpatia do espectador, como um tipo do dever, nem este o aceita; ao contrário, quando Dumont lhe pergunta no 3º ato, — se ele está no caso de recusar alguma infâmia, — já o espectador tem feito a mesma pergunta; mas, no desvio de sua

paixão criminosa, — e está nisso a lição do exemplo, — Alvarez julga a proposta de Dumont mais indigna que a sua traição.

De todos os caracteres, — Matilde é o que me parece mais fraco; se fosse o amor que a impelisse ao erro, conservava-se ela dentro das condições humanas; mas o erro por um motivo de gratidão pelo favor prestado ao marido, não me parece inteiramente filho da lógica moral dos sentimentos. Isto, porém, não impede que o remorso lhe lacere a alma; o belo monólogo do 2º ato é na realidade a expressão fiel das suas dores íntimas, com a diferença de que, no meio da ruína da sua vida, aquelas lamentações, se conseguem despertar a nossa piedade, não arrancam a nossa absolvição.

Pondo de parte o papel da menina Joana, que, como diz Alvarez, ainda não tem caráter determinado, resta-nos a Sra. Larcey, criação cômica de um feliz acabado, copiada do natural, e habilmente introduzida na peça.

Tais são as personagens do *Suplício de uma mulher*.

Cheio de cenas novas e lances originais, entre os quais a entrega da carta no segundo ato, que interessa ao último ponto por sua altura dramática, o *Suplício de uma mulher* está destinado a colher na cena brasileira os aplausos e as ovações de que tem sido objeto nos teatros da Europa.

É fácil predizer-se esta boa sorte ao *Suplício de uma mulher*. Não há muitos dramas que consigam, como este, prender tão poderosamente a atenção e revolver tão profundamente a alma. A aceitação por parte do público será também uma prova em favor da sociedade, que encontra nele a defesa dos deveres morais e da santidade do casamento.

Insisto neste ponto, porque é ele tão evidente e tão positivo no *Suplício de uma mulher*, que as apreciações contrárias não se podem sustentar. Que essas apreciações se produzam, contra a evidência dos fatos, não é isso uma desconsolação para os autores. A história literária de todos os tempos encerra mais de um exemplo desta luta, de que saem vitoriosas as obras verdadeiramente duráveis.

Seja-me lícito citar um gênio, o grande Molière, que caminha, ao par de Shakespeare, na vanguarda dos poetas dramáticos, e citá-lo, na sua obra mais perfeita, *Misantropo*. Há nada mais eternamente belo, mais eternamente moral? E contudo não achou J. J. Rousseau, na celebre carta a d'Alembert, que Molière tinha ridicularizada a virtude? Mercier não escreveu também que todas as peças do grande poeta eram apologias do vício?

Nos nossos dias, quando o adorável talento de Madame Sand deu ao mundo literário essa longa série de livros que não de desafiar os séculos e levar à mais remota posteridade o nome da sua prodigiosa criadora, de todos os lados da literatura surgiram críticas acerbas contra ela, e dizia-se desassombradamente, que essas obras eram libelos contra o casamento e a moral.

Que vimos então? Vimos o mais ilustre crítico da escola clássica, Gustave Planche, apreciar, com aquele alto critério que sempre o distinguiu, as obras tão incriminadas, mostrando aos olhos do mundo literário as grandes belezas da autora de Indiana, e servindo deste modo à verdadeira causa da arte.

Mesmo sem assistência de um juiz tão competente, o *Suplício de uma mulher* pode esperar igual fortuna. É esta a minha convicção, e para os meus amigos, é inútil declará-la; eles sabem que eu não me faria tradutor de uma obra de cuja deformidade moral e poética estivesse convencido.

Os indiferentes poderão julgar o contrário; e talvez os induza a isso uma frase que escapou ontem ao colega do *Jornal do Comércio* e, quando se refere à questão literária que houve em Paris, por ocasião da representação da peça. “Nem esse escândalo, diz o colega, se quis perder aqui, e antes da representação do drama a imprensa narrou largamente a história da origem”. Os leitores do *Diário* sabem que, antes da representação do *Suplício de uma mulher* foi narrado o referido escândalo nestas colunas, em artigo assinado por mim.

Vou ajudar a perspicácia do *Jornal do Comércio*.

A narração do escândalo tinha dois motivos: o primeiro era explicar as razões pelas quais dei à peça os nomes dos dois autores, quando o original francês não os mencionava; o segundo era dar conhecimento aos leitores de um incidente curioso, e que tanto excitara a curiosidade pública da Europa. É a isto que o *Jornal do Comércio* chama exploração do escândalo?

Mas eu não posso reconhecer na frase do *Jornal do Comércio* mais do que uma irreflexão, mui pouco própria da idade madura, não devendo admitir que ele pudesse ter nenhuma intenção ofensiva contra mim; e se tal intenção existisse, é inútil dizer que a mencionada frase, perdendo aos meus olhos o seu diminutíssimo valor, só teria como resposta o silêncio do desdém.

## O ideal do crítico (1865)

Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes.

São óbvias as conseqüências de uma tal situação. As musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade. O erro produzirá o erro; amortecidos os nobres estímulos, abatidas as legítimas ambições, só um tribunal será acatado, e esse, se é o mais numeroso, é também o menos decisivo. O poeta oscilará entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arestos caprichosos da opinião; nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe mostrará o caminho que deve seguir, — e a morte próxima será o prêmio definitivo das suas fadigas e das suas lutas.

Chegamos já a estas tristes conseqüências? Não quero proferir juízo, que seria temerário, mas qualquer pode notar com que largos intervalos aparecem as boas obras, e como são raras as publicações seladas por um talento verdadeiro. Quereis mudar esta situação aflitiva? Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, — será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, — essas três chagas da crítica de hoje, — ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, — é só assim que teremos uma grande literatura.

É claro que a essa crítica, destinada a produzir tamanha reforma, deve-se exigir as condições e as virtudes que faltam à crítica dominante; — e para melhor definir o meu pensamento, eis o que eu exigiria no crítico do futuro.

O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel, é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação. Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas, — cujas frases já o tipógrafo as tem feitas, — o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram

para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda.

Para realizar tão multiplicadas obrigações, compreendo eu que não basta uma leitura superficial dos autores, nem a simples reprodução das impressões de um momento; pode-se, é verdade, fascinar o público, mediante uma fraseologia que se emprega sempre para louvar ou deprimir; mas no ânimo daqueles para quem uma frase nada vale, desde que não traz uma idéia, — esse meio é impotente, e essa crítica negativa.

Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula. Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la.

Com tais princípios, eu compreendo que é difícil viver; mas a crítica não é uma profissão de rosas, e se o é, é-o somente no que respeita à satisfação íntima de dizer a verdade.

Das duas condições indicadas acima decorrem naturalmente outras, tão necessárias como elas, ao exercício da crítica. A coerência é uma dessas condições, e só pode praticá-la o crítico verdadeiramente consciencioso. Com efeito, se o crítico, na manifestação dos seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair freqüentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem. Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, e abatendo-se à condição de ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos, o crítico fica sendo unicamente o oráculo dos seus inconscientes adutores.

O crítico deve ser independente, — independente em tudo e de tudo, — independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. Não deve curar de inviolabilidades literárias, nem de cegas adorações; mas também deve ser independente das sugestões do orgulho, e das imposições do amor próprio. A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra todas essas



dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião. Para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial, — armada contra a insuficiência dos seus amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários, — e neste ponto, a melhor lição que eu poderia apresentar aos olhos do crítico, seria aquela expressão de Cícero, quando César mandava levantar as estátuas de Pompeu: — "É levantando as estátuas do teu inimigo que tu consolidas as tuas próprias estátuas".

A tolerância é ainda uma virtude do crítico. A intolerância é cega, e a cegueira é um elemento do erro; o conselho e a moderação podem corrigir e encaminhar as inteligências; mas a intolerância nada produz que tenha as condições de fecundo e duradouro.

É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. Pode haver um homem de bem no corpo de um maometano, pode haver uma verdade na obra de um realista. A minha admiração pelo *Cid* não me fez obscurecer as belezas de *Ruy Blas*. A crítica que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscricção em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento.

Será necessário dizer que uma das condições da crítica deve ser a urbanidade? Uma crítica que, para a expressão das suas idéias, só encontra fórmulas ásperas, pode perder as esperanças de influir e dirigir. Para muita gente será esse o meio de provar independência; mas os olhos experimentados farão muito pouco caso de uma independência que precisa sair da sala para mostrar que existe.

Moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz. Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por excelência. Como a sua obrigação é dizer a verdade, e dizê-la ao que há de mais suscetível neste mundo, que é a vaidade dos poetas, cumpre-lhe, a ele sobretudo, não esquecer nunca esse dever. De outro modo, o crítico passará o limite da discussão literária, para cair no terreno das questões pessoais; mudará o campo das idéias, em campo de palavras, de doestos, de recriminações, — se acaso uma boa dose de sangue frio, da parte do adversário, não tornar impossível esse espetáculo indecente.

Tais são as condições, as virtudes e os deveres dos que se destinam à análise literária; se a tudo isto juntarmos uma última virtude, a virtude da perseverança, teremos completado o ideal do crítico.

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, descarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais de um talento podia desempenhar, se se quisesse aplicar exclusivamente a ela. No meu entender é mesmo uma obrigação de todo aquele que se sentir com força de tentar a grande obra da análise conscienciosa, solícita e verdadeira.

Os resultados seriam imediatos e fecundos. As obras que passassem do cérebro do poeta para a consciência do crítico, em vez de serem tratadas conforme o seu bom ou mau humor, seriam sujeitas a uma análise severa, mas útil; o conselho substituiria a intolerância, a fórmula urbana entraria no lugar da expressão rústica, — a imparcialidade daria leis, no lugar do capricho, da indiferença e da superficialidade.

Isto pelo que respeita aos poetas. Quanto à crítica dominante, como não se poderia sustentar por si, — ou procuraria entrar na estrada dos deveres difíceis, mas nobres, — ou ficaria reduzida a conquistar de si própria, os aplausos que lhe negassem as inteligências esclarecidas.

Se esta reforma, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; as leis poéticas, — tão confundidas hoje, e tão caprichosas, — seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, — e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, — veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta, — e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias.

## Álvares de Azevedo: Lira dos vinte anos (1866)

Quando, há cerca de dois ou três meses, tratamos das *Vozes da América* do Sr. Fagundes Varela, aludimos de passagem às obras de outro acadêmico, morto aos vinte anos, o Sr. Álvares de Azevedo. Então, referindo os efeitos do mal *byrônico* que lavrou durante algum tempo na mocidade brasileira, escrevemos isto:

Um poeta houve, que, apesar da sua extrema originalidade, não deixou de receber esta influência a que aludimos; foi Álvares de Azevedo. Nele, porém, havia uma certa razão de consangüinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa. Era provável que os anos lhe trouxessem uma tal ou qual transformação, de maneira a afirmar-se mais a sua individualidade, e a desenvolver-se o seu robustíssimo talento.

A estas palavras acrescentávamos que o autor da *Lira dos Vinte Anos* exercera uma parte de influência nas imaginações juvenis. Com efeito, se Lord Byron não era então desconhecido às inteligências educadas, se Otaviano e Pinheiro Guimarães já tinham trasladado para o português alguns cantos do autor de *Giaour*, uma grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer, começaram a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo, e apresentaram, não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética, um triste ceticismo de segunda edição. Cremos que este mal já está atenuado, se não extinto.

Álvares de Azevedo era realmente um grande talento: só lhe faltou o tempo, como disse um dos seus necrólogos. Aquela imaginação vivaz, ambiciosa, inquieta, receberia com o tempo as modificações necessárias; discernindo no seu fundo intelectual aquilo que era próprio de si, e aquilo que era apenas reflexo alheio, impressão da juventude, Álvares de Azevedo, acabaria por afirmar a sua individualidade poética. Era daqueles que o berço vota à imortalidade. Compare-se a idade com que morreu aos trabalhos que deixou, e ver-se-á que seiva poderosa não existia, naquela organização rara. Tinha os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se, nem buscava definir-se. A isto acrescenta-se que a íntima convivência de alguns grandes poetas da Alemanha e da Inglaterra produziu, como dissemos, uma poderosa impressão naquele espírito, aliás tão original. Não tiramos disso nenhuma censura; essa convivência, que não poderia destruir o caráter da sua individualidade poética, ser-lhe-ia de muito proveito, e não pouco contribuiria para a formação definitiva de um talento tão real.

Cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos Vinte Anos*, o nome de *Lord Byron*, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma freqüente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de unia página de versos. Amava Shakespeare, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis. Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contato. De cada um desses caíram reflexos e raios nas obras de Azevedo. Os "Boêmios" e "O Poema de Frade", um fragmento acabado, e um borrão, por emendar, explicarão melhor este pensamento.

Mas esta predileção, por mais definida que seja, não traçava para ele um limite literário, o que nos confirma na certeza de que, alguns anos mais, aquela viva imaginação, impressível a todos os contatos, acabaria por definir-se positivamente.

Nesses arroubos da fantasia, nessas correrias da imaginação, não se revelava somente um verdadeiro talento; sentia-se uma verdadeira sensibilidade. A melancolia de Azevedo era sincera. Se excetuarmos as poesias e os poemas humorísticos, o autor da *Lira dos Vinte Anos* raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração. Os belos versos que deixou impressionam profundamente; "Virgem Morta", "À Minha Mãe", "Saudades", são completas neste gênero. Qualquer que fosse a situação daquele espírito, não há dúvida nenhuma que a expressão desses versos é sincera e real. O pressentimento da morte, que Azevedo exprimiu em uma poesia extremamente popularizada, aparecia de quando em quando em todos os seus cantos, como um eco interior, menos um desejo que uma profecia. Que poesia e que sentimento nessas melancólicas estrofes!

Não é difícil ver que o tom dominante de uma grande parte dos versos ligava-se a circunstâncias de que ele conhecia a vida pelos livros que mais apreciava. Ambicionava uma existência poética, inteiramente conforme à índole dos seus poetas queridos. Este *afã dolorido*, expressão dele, completava-se com esse pressentimento de morte próxima, e enublava-lhe o espírito, para bem da poesia que lhe deve mais de uma elegia comovente.

Como poeta humorístico, Azevedo ocupa um lugar muito distinto. A viveza, a originalidade, o chiste, o *humour* dos versos deste gênero são notáveis. Nos "Boêmios", se pusermos de parte o assunto e a forma, acha-se em Azevedo um pouco daquela versificação de Dinis, não na admirável cantata de *Dido*, mas no gracioso poema do *Hissope*. Azevedo metrificava às vezes mal, tem versos incorretos, que havia de emendar sem dúvida; mas em geral tinha um verso cheio de harmonia, e naturalidade, muitas vezes numeroso, muitíssimas eloqüente.

Ensaaiou-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era freqüentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estréias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A idéia lutava-lhe com a pena, e a erudição dominava a reflexão. Mas se não era tão prosador como poeta, pode-se afirmar, pelo que deixou ver e entrever, quanto se devia esperar dele, alguns anos mais.

O que deixamos dito de Azevedo podia ser desenvolvimento em muitas páginas, mas resume completamente o nosso pensamento. Em tão curta idade, o poeta da *Lira dos Vinte Anos* deixou documentos valiosíssimos de um talento robusto e de uma imaginação vigorosa. Avalie-se por aí o que viria a ser quando tivesse desenvolvido todos os seus recursos. Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderon e Eurípedes, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão de seu talento.

# Crítica teatral

(1666)

## O TEATRO NACIONAL

Há uns bons trinta anos o *Misantropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil *ressuscitar* as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplam atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz.

Deduzir de semelhante estado a culpa do público, seria transformar o efeito em causa. O público não tem culpa nenhuma, nem do estado da arte, nem da sua indiferença por ela; uma prova disso é a solicitude com que corre a ver a primeira representação das peças nacionais, e os aplausos com que sempre recebe os autores e as obras, ainda as menos corretas. Graças a essa solicitude, mais claramente manifestada nestes últimos anos, o teatro nacional pôde enriquecer-se com algumas peças de vulto, frutos de uma natural emulação, que, aliás, também amorteceu pelas mesmas causas que produziram a indiferença pública. Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo.

As testemunhas do tempo dizem que as comédias citadas acima acham sempre o público disposto e atencioso; era um sintoma excelente. É verdade que, depois do *Tartufo*, aparecia *Pourcegnac* e mais o cortejo dos boticários e dos truões, no dia seguinte ao do *Misantropo*, ia-se ver o doutoramento do *Doente Imaginário*. Neste ponto o teatro brasileiro de 1830 não podia andar adiante da Comédia Francesa, onde, segundo cremos, ainda se não dispensam os acessórios daquelas duas excelentes farsas, se é que se pode chamar farsa ao *Doente Imaginário*.

Os diretores daquele tempo pareciam compreender que o gosto devia ser plantado a pouco e pouco, e para fazer aceitar o Molière do alto cômico, davam também o Molière do baixo cômico; inimitáveis ambos. Fazia-se o que, em matéria financeira, se chama dar curso forçado às notas, com a diferença,

porém, de que ali obrigava-se o curso do ouro de lei. Nem eram esses os únicos exemplos de preciosas exumações; mas nem esses nem outros puderam subsistir; causas, em Parte naturais, em parte desconhecidas, trouxeram ao teatro fluminense uma nova situação.

Não é preciso dizer que a principal dessas causas foi a reforma romântica; desde que a nova escola, constituída sob a direção de Victor Hugo pôde atravessar os mares, e penetrar no Brasil, o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a idéia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do Romanticismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a idéia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se Ultra-romanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. Quanto mais o público as aplaudia, mais requintava a inventiva dos poetas; até que a arte, já trucidada pelos maus imitadores, foi empolgada por especuladores excelentes, que fizeram da extravagância dramática um meio de existência. Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho de verdadeiro talento.

Sem haver terminado o período romântico, mas apenas amortecido o primeiro entusiasmo, aportou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de aplausos; como anteriormente, veio-lhes no encalço a longa série das imitações e das exagerações; e o Ultra-realismo tomou o lugar do Ultra-romanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público. Salvaram-se felizmente os autores nacionais. A estas causas, que chamaremos históricas, juntam-se outras, circunstanciais ou fortuitas, e nem por isso menos poderosas; há, porém, uma que vence as demais, e que nos parece de caráter grave: apontá-la é mostrar a natureza do remédio aplicável à doença.

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.

Argumentar com o exemplo do estrangeiro seria, sobre prolixo, ocioso. Basta lembrar que a idéia da criação de um teatro normal já entrou nas preocupações do governo do Brasil. O Sr. Conselheiro Sousa Ramos, quando ministro do império, em 1862, nomeou uma comissão composta de pessoas competentes para propor as medidas tendentes ao melhoramento do teatro brasileiro. Essas pessoas eram os Srs. Conselheiro José de Alencar e Drs. Macedo e Meneses e Sousa. Além disso, consta-nos de fonte insuspeita que S. Ex.<sup>a</sup> escrevera ao Sr. Porto Alegre pedindo igualmente o auxílio das suas luzes neste assunto, e existe a resposta do autor do *Colombo* nos arquivos da secretaria de Estado. Não podemos deixar de mencionar com louvor o nome do Sr. Conselheiro Sousa Ramos pelos passos que deu, e que, infelizmente, não tiveram resultado prático.

A carta do Sr. Porto Alegre ocupa-se mais detidamente das condições arquitetônicas de um edifício para servir simultaneamente de teatro dramático e teatro lírico. Os pareceres da comissão é que tratam mais minuciosamente do assunto; dizemos os pareceres, por que o Sr. Dr. Macedo separou-se da opinião dos seus colegas, e deu voto individual. O parecer da maioria da comissão estabelece de uma maneira definitiva a necessidade da construção de um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional. O novo teatro deve chamar-se, diz o parecer, Comédia Brasileira, e será o teatro da alta comédia. Além disso, o parecer mostra a necessidade de criar um conservatório dramático, de que seja presidente o inspetor-geral dos teatros, e que tenha por missão julgar da moralidade e das condições literárias das peças destinadas aos teatros subvencionados, e da moralidade, decência, religião, ordem pública, dos que pertencerem aos teatros de particulares. A Comédia Brasileira seria ocupada pela melhor companhia que se organizasse, com a qual o governo poderia contratar, e que receberia uma subvenção, tirada, bem como o custo do teatro, dos fundos votados pelo corpo legislativo para a academia da música. Os membros do conservatório dramático, nomeados pelo governo e substituídos trienalmente, perceberiam uma gratificação e teriam a seu cargo a inspeção interna de todos os teatros.

O parecer do Sr. Dr. Macedo, concordando, em certos pontos, com o da maioria da comissão, separa-se, entretanto, a outros respeito, e tais são, por exemplo, o da construção de um teatro, que não julga indispensável, e da organização do conservatório e da companhia normal. A maioria da comissão fez acompanhar o seu parecer de um projeto para a criação do novo conservatório dramático e providenciando acerca da construção de um teatro de Comédia Brasileira. O Sr. Dr. Macedo, além do parecer, deu também um projeto para a organização provisória do teatro normal, acompanhado de um orçamento de despesa e receita.



Esta simples exposição basta para mostrar o zelo da comissão em desempenhar a incumbência do governo, e neste sentido as vistas deste não podiam ser melhor auxiliadas. Dos dois pareceres o que nos agrada mais é o da maioria da comissão por ser o que nos parece abranger o interesse presente e o interesse futuro, dando à instituição um caráter definitivo, do qual depende a sua realização. Não temos grande fé numa organização provisória; a necessidade das aulas para a educação de artistas novos e aperfeiçoamento dos atuais, pode ser preenchida mesmo com o projeto da maioria da comissão, e julgamos esse acréscimo indispensável, porquanto é preciso legislar principalmente para o futuro. O governo do Brasil tem-se aplicado um pouco a este assunto, e era conveniente aproveitar-lhe os bons desejos e propor logo uma organização completa e definitiva. Fora sem dúvida para desejar que a Comédia Brasileira ficasse exclusivamente a cargo do governo, que faria dela uma dependência do ministério do Império, com orçamento votado pelo corpo legislativo. Nisto não vemos só unia condição de solenidade, mas também uma razão de segurança futura.

Criando um conservatório dramático, assentado em bases largas e definidas, com caráter público, a comissão atentou para uma necessidade indeclinável, sobretudo quando exige para as peças da Comédia Brasileira o exame das condições literárias. Sem isso, a idéia de um teatro-modelo ficaria burlada, e não raro veríamos invadi-lo os bárbaros da literatura. No regímen atual, a polícia tem a seu cargo o exame das peças no que respeita à moral e ordem pública. Não temos presente a lei, mas se ela não se exprime por outro modo, é difícil marear o limite da moralidade de uma peça, e nesse caso as atribuições da autoridade policial, sobre incompetentes, são vagas, o que não torna muito suave a posição dos escritores.

Sabemos que, além da comissão nomeada pelo Sr. Conselheiro Sousa Ramos, foi posteriormente consultada pelo Sr. Marquês de Olinda uma pessoa muito competente nesta matéria, que apresentou ao atual Sr. Presidente do Conselho um longo parecer. Temos razão para crer também que o Sr. Porto Alegre, consultado em 1862, já o tinha sido em 1853 e 1856. Vê-se, pois, que a criação do teatro normal entra há muito tempo nas preocupações do governo. À urgência da matéria não se tirava o caráter de importância. e assim pode-se explicar o escrúpulo do governo em não pôr mãos à obra, sem estar perfeitamente esclarecido. Os nomes das pessoas consultadas, o desenvolvimento das diferentes idéias emitidas, e sobretudo o estado precário da literatura e da arte dramática, tudo está dizendo que a Comédia Brasileira deve ser criada de uma maneira formal e definitiva.

Esta demora em executar uma obra tão necessária ao país pode ter causas diversas, mas seguramente que uma delas é a não permanência dos estadistas no governo, e a natural alternativa da balança política; cremos, porém, que os

interesses da arte entram naquela ordem de interesses perpétuos da sociedade, que andam a cargo da entidade moral do governo, e constituem, nesse caso, um dever geral e comum. Se, depois de tantos anos de amarga experiência, e dolorosas decepções, não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção do gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes nem fiéis.

Na esperança de que esta reforma se há de efetuar, aproveitaremos o tempo, enquanto ela não chega, para fazer um estudo dos nossos principais autores dramáticos, sem nos impormos nenhuma ordem de sucessão, nem fixação de épocas, e conforme nos forem propícios o tempo e a disposição. Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura.

Terminaríamos aqui, se um ilustre amigo não nos houvesse mimoseado com alguns versos inéditos e recentes do poeta brasileiro, o Sr. Francisco Muniz Barreto. Todos sabem que o Sr. Muniz Barreto é celebrado por seu raro talento de repentista; os versos em questão foram improvisados em circunstâncias singulares. Achava-se o poeta em casa do cônsul português na Bahia, onde igualmente estava Emília das Neves, a talentosa artista, tão aplaudida nos nossos teatros. Conversava-se, quando o poeta batendo aquelas palmas do costume, que no tempo de Bocage anunciavam os improvisos, compôs de um jacto este belíssimo soneto.

Por sábios e poetas sublimado,  
Teu nome ilustre pelo orbe voa:  
Outra Ristóri a fama te apregoa,  
Outra Raquel, no português tablado.

Ao teu poder magnético, prostrado,  
O mais rude auditório se agrilhoa;  
Despir-te a fronte da imortal coroa  
Não pode o tempo, não consegue o fado.

De atriz o teu condão é sem segundo;  
Na cena, a cada instante, uma vitória  
Sabes das almas conquistar no fundo.

Impera, Emília! É teu domínio — a história!  
Teu sólio — o palco; tua corte — o mundo;  
Teu cetro o drama; teu diadema — a glória.

Ouvindo estes versos tão vigorosamente inspirados, Emília das Neves cedeu a um movimento natural e correu a abraçar o poeta, retribuindo-lhe a fineza, com a expressão mais agradável a uma fronte anciã, com um beijo. Foi o mesmo que abrir uma nova fonte de improviso; sem deter-se um minuto, o poeta produziu as seguintes quadras faceiras e graciosas:

Como, sendo tu das *Neves*,  
Musa, que vieste aqui,  
Assim queima o peito à gente  
Um beijo dado por ti?!

O que na face me deste,  
Que acendeu-me o coração,  
Não foi ósculo de — *neves*,  
Foi um beijo de *vulcão*.

*Neves* — tenho eu na cabeça,  
Do tempo pelos vaivéns;  
Tu és só — *Neves* — no nome,  
Té nos lábios fogo tens.

Beijando, não és — das *Neves*;  
Do *sol*, Emília, tu és  
Como *neves* se derretem  
Os corações a teus pés.

O meu, que — *neve* — já era,  
Ao toque do beijo teu,  
Todo arder senti na chama,  
Que da face lhe desceu.

Errou, quem o sobrenome  
De — *Neves* — te pôs, atriz.  
Que és das *lavas* não das *neves*,  
Minha alma, acesa, me diz.

Chamem-te, embora, das *Neves*;  
*Vesúvio* te hei de eu chamar,  
Enquanto a impressão do beijo,  
Que me deste, conservar.

Oh! se de irmã esse beijo  
Produziu tamanho ardor,  
Que incêndio não promovera,

Se fora um beijo de amor!...

Não te chames mais das *Neves*,  
Mulher que abrasas assim;  
Chama-te antes das *Luzes*,  
E não te esqueças de mim.

Se me prometes, Emília,  
De hora em hora um beijo igual,  
Por sobre *neves* ou *fogo*  
Dou comigo em Portugal.

Como dissemos, estes versos são ainda inéditos; e cabe aqui aos leitores do *Diário do Rio* o prazer de os receber em primeira mão.

*Semana Literária*, 13 de fevereiro, 1866.

## O TEATRO DE GONÇALVES DE MAGALHÃES

O nome do Sr. Dr. Magalhães, autor de *Antônio José*, está ligado à história do teatro brasileiro; aos seus esforços deve-se a reforma da cena tocante à arte de declamação, e as suas tragédias foram realmente o primeiro passo firme da arte nacional. Foi na intenção de encaminhar o gosto público, que o Sr. Dr. Magalhães tentou aquela dupla reforma, e se mais tarde voltou à antiga situação, nem por isso se devem esquecer os intuitos do poeta e os resultados da sua benéfica influência.

Entretanto, o Sr. Dr. Magalhães só escreveu duas tragédias, traduziu outras, e algum tempo depois, encaminhado para funções diversas, deixou o teatro, onde lhe não faltaram aplausos. Teria ele reconhecido que não havia no seu talento as aptidões próprias para a arte dramática? Se tal foi o motivo que o levou a descalçar o coturno de Melpômene, crítica sincera e amiga não pode deixar de aplaudi-lo e estimá-lo. Poeta de elevado talento, mas puramente lírico, essencialmente elegíaco, buscando casar o fervor poético à contemplação filosófica, o autor de *Olgiate* não é um talento dramático na acepção restrita da expressão.

Quando a sua musa avista de longe a cidade eterna, ou pisa o gelo dos Alpes, ou atravessa o campo de Waterloo, vê-se que tudo isso é domínio dela, e a linguagem em que exprime os seus sentimentos é uma linguagem própria. O tom da elegia é natural e profundo nas poucas páginas dos *Mistérios*, livro afinado pela lamentação de Jó e pela melancolia de Young. Mas a poesia dramática não tem esses caracteres, nem essa linguagem; e o gênio poético do

Sr. Dr. Magalhães, levado, por natureza e por estudo, à meditação expressão dos sentimentos pessoais, não pode afrontar tranqüilamente as luzes da rampa.

Isto posto, simplifica-se a tarefa de quem examina as suas obras. O que se deve procurar então nas tragédias do Sr. Dr. Magalhães não é o resultado de uma vocação, mas simplesmente o resultado de um esforço intelectual, empregado no trabalho de uma forma que não é a sua. Mesmo assim, não é possível esquecer que o Sr. Dr. Magalhães é o fundador do teatro brasileiro, e nisto parece-nos que se pode resumir o seu maior elogio.

Quando o Sr. Dr. Magalhães escreveu as suas duas tragédias, estava ainda em muita excitação a querela das escolas; o ruído da luta no continente europeu vinha ecoar no continente americano; alistavam-se aqui românticos e clássicos; e todavia o autor de *Antônio José* não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Victor Hugo.

O poeta faz essa confissão nos prefácios que acompanham as suas duas peças, acrescentando que, não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos. Mas, apesar dessa confissão, vê-se que o poeta queria principalmente protestar contra o caminho que levava a poesia dramática, graças as exagerações da escola romântica, procurando infundir no espírito público melhor sentimento de arte. Poderia consegui-lo, se acaso exercesse uma ação mais eficaz mediante um trabalho mais ativo, e uma produção mais fecunda; o seu exemplo despertaria outros, e os talentos nacionais fariam uma cruzada civilizadora. Infelizmente não aconteceu assim. Apareceram, é verdade, depois das obras do poeta, outras obras dignas de atenção e cheias de talento; mas desses esforços isolados e intermitentes nenhuma eficácia podia resultar.

O assunto de *Antônio José* é tirado da história brasileira. Todos conhecem hoje o infeliz poeta que morreu numa das hecatombes inquisitoriais, por cuja renovação ainda suspiram as almas beatas. Pouco se conhece da vida de Antônio José, e ainda menos se conhecia, antes da tragédia do Sr. Dr. Magalhães. Mas do silêncio da história, diz o autor, aproveita-se com vantagem a poesia. O autor criou, pois, um enredo: pediu duas personagens à história, Antônio José e o Conde de Ericeira, e tirou três de sua imaginação, Mariana, Frei Gil e Lúcia. Com estes elementos escreveu a sua peça. Mesmo atendendo ao propósito do autor em não ser nem completamente clássico, nem completamente romântico, não se pode reconhecer no *Antônio José* o caráter de uma tragédia. Seria impróprio exigir a exclusão do elemento familiar na forma trágica ou a eterna repetição dos heróis romanos. Essa não é a nossa intenção; mas buscando realizar a *tragédia burguesa*, O Sr. Dr. Magalhães, segundo nos parece, não deu bastante atenção ao elemento puramente trágico, que devia dominar a ação, e que realmente não existe senão no 5º ato.

A ação, geralmente familiar, às vezes cômica, não diremos nas situações, mas no estilo, raras vezes desperta a comoção ou interessa a alma. O 5º ato a esse respeito não sofre censura; tem apenas duas cenas, mas cheias de interesse, e verdadeiramente dramáticas; o monólogo de Antônio José inspira grande piedade; as interrogações do judeu, condenado por uma instituição clerical a um bárbaro suplício, são cheias de filosofia e de pungente verdade; a cena entre Antônio José e Frei Gil é bem desenvolvida e bem terminada. A última fala do poeta é alta, é sentida, é eloqüente.

Ora, estes méritos que reconhecemos no 5º ato, não existem em tamanha soma no resto da tragédia. A própria versificação e o próprio estilo são diferentes entre os primeiros atos e o último. Há sem dúvida duas situações dramáticas, uma no 3º outra no 4º, mas não são de natureza a compensar a frieza e ausência de paixão do resto da peça.

Aproveitando-se do silêncio da história, o Sr. Dr. Magalhães imaginou uma fábula interessante, que, se fosse mais aprofundada, poderia dar magníficos efeitos. O amor de um frade por Mariana, a luta resultante dessa situação, a denúncia, a prisão e o suplício — eis um quadro vasto e fecundo. É verdade que o autor lutava, pelo que toca a Frei Gil, com a figura do imortal Tartufo; mas, sem pretender entrar em um confronto impossível, a execução do pensamento dramático, o poeta podia assumir maior interesse, e, em alguns pontos, maior gravidade. Não estranhará esta última expressão quem tiver presente à memória o expediente usado pelo poeta para que Frei Gil venha a saber do refúgio de Antônio José, e bem assim as reflexões de Lúcia, descendente em linha reta de Martine e Toinette.

Não é nossa intenção entrar em análise minuciosa; apenas exprimimos as nossas dúvidas e impressões. Será fácil cotejar este rápido juízo com a obra do poeta. *Oligiato* confirma as nossas impressões gerais acerca da tragédia do Sr. Dr. Magalhães; têm ambas os mesmos defeitos e as mesmas belezas; *Oligiato* é sem dúvida mais dramático: há cenas patéticas, situações interessantes e vivas; mas estas qualidades, que sobressaem sobretudo por comparação, não destroem a nossa apreciação acerca do talento poético do Sr. Magalhães. Quando o autor põe na boca dos seus personagens conceitos filosóficos e reflexões morais, entra no seu gênero, e produz efeitos excelentes; mas desde que estabelece a luta dramática e faz a pintura dos caracteres, sente-se que lhe falta a imaginação própria e especial da cena.

O assunto de *Oligiato* foi bem escolhido, por suas condições dramáticas; nesse ponto a história oferecia elementos próprios ao poeta. Excluiu ele da tragédia o tirano Galeazzo, e explica o seu procedimento no prefácio que acompanha a

obra: a razão de excluí-lo procede de ser Galeazzo um dos frios monstros da humanidade, diz o autor, e, além disso, por não ser necessário à ação da peça.

Destas duas razões, a segunda é legítima; mas a primeira não nos parece aceitável. O autor tinha o direito de transportar para a cena o Galeazzo da história, sem ofensa dos olhos do espectador, uma vez que conservasse a verdade íntima do caráter. A poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista.

Prevendo esta objeção, o Sr. Dr. Magalhães diz que não podia alterar a realidade histórica, porque fazia uma tragédia, — e não um drama. Não compreendemos esta distinção, e se ela exprime o que nos quer parecer, estamos em pleno desacordo com o poeta. Por que motivo haverá duas leis especiais para fazer servir a história à forma dramática e à forma trágica? A tragédia, a comédia e o drama são três formas distintas, de índole diversa; mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza e essa lei impõe-lhe o dever de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história. Quando, há tempos apreciamos nesta folha a ultima produção do Sr. Mendes Leal, tivemos ocasião de desenvolver este pensamento, aliás corrente e conhecido; aplaudimos na obra do poeta português a aplicação perfeita deste dever indispensável, sem o qual, como escreve o escritor citado pelo Sr. Dr. Magalhães, Vítor Cousin, desce-se da classe dos artistas.

Mas isto nos levaria longe, o espaço de que dispomos hoje é em extremo acanhado. As duas tragédias do Sr. Dr. Magalhães merecem, apesar das imperfeições que nos parece haver nelas, uma apreciação mais detida e aprofundada. Em todo o caso, o nosso pensamento aí fica expresso e claro, embora em resumo. Reconhecendo os serviços do poeta em relação à arte dramática, o bom exemplo que deu, a consciência com que procurou haver-se no desempenho de uma missão toda voluntária, nem por isso lhe ocultaremos que, aos nossos olhos, as suas tendências não são dramáticas; isto posto, crescem de vulto as belezas das suas peças, do mesmo modo que lhe diminuem a imperfeições.

Abandonando o coturno de Melpômene, o poeta consultou o interesse da sua glória. Que ele nos cante de novo os desesperos, as aspirações, os sentimentos da alma, na forma essencialmente sua, com a língua que lhe é própria. O escritor, ainda novel e inexperiente, que assina estas linhas balbuciou a poesia, repetindo as páginas dos *Suspiros e Saudades* e as estrofes melancólicas dos *Mistérios*; para ele, o Sr. Dr. Magalhães não vale menos, sem *Antônio José* e *Olgiate*.

## O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR

I

Uma grande parte das nossas obras dramáticas apareceu neste último decênio, devendo contar-se entre elas as estréias de autores de talento e de reputação, tais como os Srs. Conselheiro José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães e outros. O Sr. Dr. Macedo apresentou ao público, no mesmo período, novos dramas e comédias, e estava obrigado a fazê-lo, como autor d'*O Cego* e do *Cobé*. Desgraçadamente, causas que os leitores não ignoram fizeram cessar é entusiasmo de uma época que deu muito, e prometia mais. Deveremos citar entre essas causas a sedução política? Não há um, dos quatro nomes citados, que não tenha cedido aos requebros da deusa, uns na imprensa, outros na tribuna. Ora, a política que já nos absorveu, entre outros, três brilhantes talentos poéticos, o Sr. Conselheiro Otaviano, o Sr. Senador Firmino, o Sr. conselheiro José Maria do Amaral, ameaça fazer novos raptos na família das musas. Parece-nos, todavia, que se podem conciliar os interesses da causa pública e da causa poética. Basta romper de uma vez com o preconceito de que não cabem na mesma frente os louros da Fócion e os louros de Virgílio. Por que razão o poema inédito do Sr. Conselheiro Amaral e as poesias soltas do Sr. Conselheiro Otaviano não fariam boa figura ao lado dos seus despachos diplomáticos e dos seus escritos políticos? Até que ponto deve prevalecer um preconceito que condena espíritos educados em boa escola literária ao cultivo clandestino das musas?

Felizmente, devemos reconhecê-lo, vai-se rompendo a pouco e pouco com os velhos hábitos. O Sr. Dr. Macedo, que ocupa um lugar na política militante, publicou há tempos um romance; o Sr. Dr. Pedro Luís não hesita em compor uma ode, depois de proferir um discurso na Câmara; o Sr. Conselheiro Alencar que, apesar de retirado da cena política, será mais tarde ou mais cedo chamado a ela, enriqueceu a lista dos seus títulos literários. Que nenhum deles esmoreça nestes propósitos; é um serviço que a posteridade lhes agradecerá.

Desculpem-nos se há ingenuidade nestas reflexões; nem nos levem a mal se assumimos por este modo a promotoria do Parnaso, fazendo um libelo contra a república. Contra, não; mesmo que pregássemos o divórcio das musas e da política, ainda assim não conspirávamos em desfavor da sociedade; de qualquer modo é servi-la, e a história nos mostra que, após um longo período de séculos, é principalmente a musa de Homero que nos faz amar a pátria de Aristides.

Dos recentes poetas dramáticos a que nos referimos no começo deste artigo, é o Sr. Alencar um dos mais fecundos e laboriosos. Estreou em 1857, com uma



comédia em dois atos, *Verso e Reverso*. A primeira representação foi anunciada sem nome de autor, e os aplausos com que foi recebida a obra animaram-lhe a vocação dramática; daí para cá escreveu o autor uma série de composições que, lhe criaram uma reputação verdadeiramente sólida. *Verso e Reverso* foi o prenúncio; não é decerto uma composição de longo fôlego; é uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios copiados da vida comum, ligados todos a uma verdadeira idéia de poeta. Essa idéia é simples; o efeito do amor no resultado das Impressões do homem. Aos olhos do protagonista, no curto intervalo de três meses, o mesmo quadro aparece sob um ponto de vista diverso; começa por achar no Rio de Janeiro um inferno, acaba por ver nele um paraíso; a influência da mulher explica tudo. Dizer isto é contar a comédia; a ação, de extrema simplicidade, não tem complicados enredos; mas o interesse mantém-se de princípio a fim, através de alguns episódios interessantes e de um diálogo, vivo e natural.

*Verso e Reverso* não se recomenda só por essas qualidades, mas também pela fiel pintura de alguns hábitos e tipos da época; alguns deles tendem a desaparecer, outros desapareceram e arrastariam consigo a obra do poeta, se ela não contivesse os elementos que guardam a vida, mesmo através das mudanças do tempo. Aquela comédia que encerra todo o autor d'*As Asas de um Anjo*, mas já se deixa ver ali a sua maneira, o seu estilo, o seu diálogo, tudo quanto representa a sua personalidade literária, extremamente original, extremamente própria. Há sobretudo um traço no talento dramático do Sr. Alencar, que já ali aparece de uma maneira viva e distinta; é a observação das coisas, que vai até as menores minuciosidades da vida, e a virtude do autor resulta dos esforços que faz por não fazer cair em excesso aquela qualidade preciosa. É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor d'*O Demônio Familiar*. O quadro do *Verso e Reverso* era restrito demais para empregar rigorosamente esta condição da arte; e todavia a comédia há de merecer a atenção dos espectadores, ainda quando desapareçam completamente da sociedade fluminense os elementos postos em jogo pelo autor; e isso graças a três coisas: ao pensamento capital da peça, ao desenho feliz de alguns caracteres, e às excelentes qualidades do diálogo.

*Verso e Reverso* deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e de boa veia cômica, prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa, o que não é desmerecê-las, mas defini-las; se o autor d'*O*

*Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições da arte clássica.

*Verso e Reverso* não era ainda a alta comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão.

A alta comédia apareceu logo depois, com *O Demônio Familiar*. Essa é uma comédia de maior alento; o autor abraça aí um quadro mais vasto. *O demônio* da comédia, o moleque Pedro, é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro. A introdução de Pedro em cena oferecia graves obstáculos; era preciso escapar-lhes por meios hábeis e seguros. Depois, como apresentar ao espírito do espectador o caráter do intrigante doméstico, mola real da ação, sem fazê-lo odioso e repugnante? Até que ponto fazer rir com indulgência e bom humor das intrigas do demônio familiar? Esta era a primeira dificuldade do caráter e do assunto. Pelo resultado já sabem os leitores que o autor venceu a dificuldade, dando ao moleque Pedro as atenuantes do seu procedimento, até levantá-lo mesmo ante a consciência do público.

Primeiramente, Pedro é o mimo da família, o *enfant gâté*, como diria a viajante Azevedo; e nisso pode-se ver desde logo um traço característico da vida brasileira. Colocado em uma condição intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo, Pedro volta e abusa de todas as liberdades que lhe dá a sua posição especial; depois, como abusa ele dessas liberdades? por que serve de portador às cartinhas amorosas de Alfredo? por que motivo compromete os amores de Eduardo por Henriqueta, e tenta abrir as relações de seu senhor com uma viúva rica? Uma simples aspiração de pajem e cocheiro; e aquilo que noutro repugnaria à consciência dos espectadores, acha-se perfeitamente explicado no caráter de Pedro. Com efeito, não se trata ali de dar um pequeno móvel a uma série de ações reprovadas; os motivos do procedimento de Pedro são realmente poderosos se atendermos a que a posição sonhada pelo moleque, está de perfeito acordo com o círculo limitado das suas aspirações, e da sua condição de escravo; acrescenta-se a isto a ignorância, a ausência de nenhum sentimento do dever, e tem-se a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Fígaro fluminense.

Parece-nos ter compreendido bem a significação do personagem principal d'*O Demônio Familiar*; esta foi, sem dúvida, a série de reflexões feitas pelo autor para transportar ao teatro aquele tipo eminentemente nosso. Ora, desde que entra em cena até o fim da peça, o caráter de Pedro não se desmente nunca: é a mesma vivacidade, a mesma ardileza, a mesma ignorância do alcance dos seus atos; se de certo ponto em diante, cedendo às admoestações do senhor, emprega as mesmas armas da primeira intriga em uma nova intriga que desfaça

aquela, esse novo traço é o complemento do tipo. Nem é só isso: delatando os cálculos de Vasconcelos a respeito do pretendente de Henriqueta, Pedro usa do seu espírito enredador, sem grande consciência nem do bem nem do mal que pratica; mas a circunstância de desfazer um casamento que servia aos interesses de dois especuladores dá aos olhos do espectador uma lição verdadeiramente de comédia.

*O Demônio Familiar* apresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira; reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo; só as intrigas de Pedro transtornam aquela superfície: corre a ação ligeira, interessante, comovente mesmo, através de quatro atos, bem deduzidos e bem terminados. No desfecho da peça, Eduardo dá a liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grave responsabilidade que desse dia em diante deve pesar sobre ele, a quem só a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda. Não supomos que o Sr. Alencar dê às suas comedias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões d'*O Demônio Familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consolam a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativo.

Em *Mãe* é a escrava que se sacrifica à sociedade, por amor do filho; n'*O Demônio Familiar*, é a sociedade que se vê obrigada a restituir a liberdade ao escravo delinqüente.

A peça acaba, sem abalos nem grandes peripécias, com a volta da a paz da família e da felicidade geral. *All is well that ends well*, como na comédia de Shakespeare.

Não entramos nas minúcias da peça; apenas atendemos para o que ela apresenta de mais geral e mais belo; e contudo não falta ainda que apreciar n'*O Demônio Familiar*, como, por exemplo, os tipos de Azevedo e de Vasconcelos, as duas amigas Henriqueta e Carlotinha, tão brasileiras no espírito e na linguagem, e o caráter de Eduardo, nobre, generoso, amante. Eduardo sonha a família, a mulher, os hábitos domésticos, pelo padrão da família dele e dos costumes puros de sua casa. Mais de uma vez enuncia ele os seus desejos e aspirações, e é para agradecer a insistência com que o autor faz voltar, o espírito do personagem para esse assunto.

"A sociedade, diz Eduardo, isto é, a vida exterior, ameaça destruir a família, isto é, a vida interior."

A esta frase acrescentaremos este período:

A mulher moderna, diz Madama d'Agout, vive em um centro, que não é nem o ar grave da matrona romana, nem a morada aberta e festiva da cortesã grega, mas uma coisa intermediária que se chama *sociedade*, isto é, a reunião sem objeto de espíritos ociosos, sujeitos às prescrições de uma moral que pretende em vão conciliar as diversões de galanteria com os deveres da família.

Há, sem dúvida, mais coisas a dizer sobre a excelente comédia do Sr. José de Alencar; não nos falta disposição, mas espaço; nesta tarefa de apreciação literária há momentos de verdadeiro prazer; é quando se trata de um talento brilhante e de uma obra de gosto. Quando podemos achar uma dessas ocasiões é só com extremo pesar que não a aproveitamos toda.

Guardamos para outro artigo a apreciação das demais obras do distinto autor d'*O Demônio Familiar*.

## II

A reabilitação da mulher perdida, tal foi durante muito tempo a questão formulada e debatida no romance e no teatro. Negavam uns, afirmavam outros, dividiam-se os ânimos, traçavam-se campos opostos; e durante uma larga porção de tempo a heroína do dia oscilou entre as gemônias e o Capitólio.

Não tem conta a soma de talento empregado nesse debate, e realmente de invejar o esplendor de muitos nomes que figuraram nele. Mas, quaisquer que fossem os prodígios de invenção da parte dos poetas, não era possível fugir ao menor dos inconvenientes do assunto, que era a monotonia.

Era o menor, porque a maior estava na coisa em si, na própria escolha do assunto, na pintura da sociedade que se trasladava para a cena. Que a conclusão fosse afirmativa ou negativa, pouco importa em matéria de arte. O certo é que muitos espíritos delicados não puderam fugir à tentação; e para atestar que a tentação era grande, basta lembrar dois nomes, um nosso, outro estrangeiro: o autor do *Casamento de Olímpia*, e o autor d'*As Asas de um Anjo*. Nenhum deles concluiu pela afirmativa; as suas intenções morais eram boas, as suas idéias sãs; mas os costumes e os caracteres escolhidos como elementos das suas peças eram os mesmos que estavam em voga, e de qualquer modo, aplaudindo ou condenando, eram sempre os mesmos heróis que figuravam na cena. Só havia de mais o lustre de dois nomes estimados.

Depois de escrever *O Demônio Familiar*, comédia excelente, como estudo de costumes e de caracteres, quis o Sr. Conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia. Nisto, o autor d'*As Asas de um Anjo* não cedia somente à sedução do momento, formulava também uma opinião; é arriscado estar em desacordo com uma inteligência tão esclarecida, porque é arriscar-se a estar em erro; não foi, porém, sem detido exame que adotamos uma opinião

contrária à do ilustre escritor. A nossa divergência é de ponto de vista; pode a verdade não estar da parte dele; mas, qualquer que seja a maneira por que encaremos a arte, há uma de encarar o talento do autor.

É evidente que a comédia *As Asas de um Anjo* não conclui pela afirmativa de tese tão celebrada; e foi o que muita gente não quis ver. A idéia da peça está contida em algumas palavras do personagem Meneses; Carolina exprime a punição dos pais, que descuraram a sua educação moral; do sedutor que a arrancou do seio da família, do segundo amante que a acabou de perder.

O epílogo da peça é o casamento de Carolina; mas quem vê aí sua reabilitação moral? Casamento quase clandestino, celebrado para proteger uma menina, filha dos erros de uma união sem as doçuras de amor nem a dignidade de família, é isto acaso um ato de regeneração? Não, o autor d'*As Asas de um Anjo* não quis restituir a Carolina os direitos morais que ela perdera. Mas isto, que é o desenlace de uma situação dada, não nos parece que justifique essa mesma situação. O que achamos reparável na comédia *As Asas de um Anjo* não é o desenlace, que nos parece lógico, é a situação de que nasce o desenlace; é o assunto em si.

O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesses e de lances dramáticos; a invenção é original, apesar do cansaço do assunto; mas o que sentimos é precisamente isso; é uma soma tão avultada de talento e de perícia empregada em um assunto, que, segundo a nossa opinião, devia ser excluído, da cena.

A teoria aceita e que presidiu antes de tudo ao gênero de peças de que tratamos é que, pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever. Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de Mármore*, o *Mundo do Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e *As Asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita d'*As Asas de um Anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?

Vindo depois d'*O Demônio Familiar*, *As Asas de um Anjo* encerram muitas das qualidades do autor, revelando sobretudo as tendências dramáticas, tão pronunciadas como as tendências cômicas d'*O Demônio Familiar* e do *Verso e Reverso*. No empenho de não poupar nenhuma das angústias que devem acometer a mulher perdida da sua peça, o autor não hesitou em produzir a última cena do 4º ato. O efeito é terrível, o contraste medonho; mas, consintamos o ilustre poeta uma declaração franca: a cena é demasiado violenta sem satisfazer os seus intuitos; aquele encontro do pai e da filha não altera em nada a situação desta, não lhe aumenta o horror, não lhe cava maior abismo; e contudo o coração do espectador sente-se abalado não pelo efeito que o autor teve em vista, mas por outro que resulta da inconveniência do lance, e dos sentimentos que ele inspira.

Faremos ainda um reparo, e será o último. Carolina que, segundo a frase de Meneses exprime a punição dos pais e dos seus corruptores, se pune a estes com justiça, aplica aos pais uma punição demasiado severa. Diz Meneses que eles não cuidaram da educação moral da filha; mas desta circunstância não existe vestígio algum na peça a não ser a asserção de Meneses; o primeiro ato apresenta um aspecto de paz doméstica, de felicidade, de pureza, que contrasta vivamente com a fuga da moça, sem que apareça o menor indício dessa atenuante, se pode haver atenuante para o ato de Carolina.

O Sr. Conselheiro José de Alencar, logo depois dos acontecimento que ocorreram por ocasião d'*As Asas de um Anjo*, declarou que quebrava a pena e fazia dos pedaços uma cruz. Declaração de poeta que um carinho da musa fez esquecer mais tarde. Às *As Asas de um Anjo* sucedeu um drama, a que o autor intitulou *Mãe*. O contraste não podia ser maior; saíamos de uma comédia que contrariava o nossos sentimentos e as nossas idéias, e assistíamos ao melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados; estávamos diante de uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana bem concebida, bem executada, bem concluída. Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores.

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudesse proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. A maternidade na mulher escrava, a mãe cativa do próprio filho, eis a situação da peça. Achada a situação, era preciso saber apresentá-la, concluí-la; tornava-se preciso tirar dela todos os efeitos, todas as conseqüências, todos os lances possíveis; do contrário, seria desvirginá-la sem

fecundá-la. O autor não só o compreendeu, como o executou com uma consciência e uma inspiração que não nos cansamos de louvar.

Vejamos o que é essa mãe. Joana, estando ainda com o seu primeiro senhor, teve um filho que foi perfilhado por um homem que a comprou, apenas nascido o menino. Morreu esse, instituindo o rapaz como seu herdeiro; nada mais fácil a Joana do que descobrir ao moço Jorge o mistério do seu nascimento. Mas então onde estava a heroína? Joana guarda religiosamente o segredo e encerra-se toda na obscuridade da sua abnegação, com receio de que Jorge venha desmerecer diante da sociedade, quando se conhecer a condição a raça de sua mãe. Ela não indaga, nem discute a justiça de semelhante preconceito; aceita-o calada e resignada, mais do que isso, feliz; porque o silêncio assegura-lhe, mais que tudo, a estima e a ventura de Jorge. Até aqui já o sacrifício era grande; mas cumpria que fosse imenso. Quando Jorge, para salvar o pai da noiva, precisa de uma certa soma de dinheiro Joana rasga a carta de liberdade dada anteriormente por Jorge e oferece-se em holocausto a necessidade do moço; é hipotecada. Mas os acontecimentos precipitam-se; o Dr. Lima, único que sabia do nascimento de Jorge, sabe da hipoteca de Joana, feita por um título de venda simulada, e profere essa frase tremenda, que faz estremecer de espectadores: "Desgraçado, tu vendeste tua mãe!"

Descoberto o segredo, Joana não hesita sobre o que deve fazer; teme pelo filho, e não quer lançar a menor sombra na sua felicidade: escrúpulo tocante, de que resulta o suicídio. Tal é a peripécia deste drama, onde o patético nasce de uma situação pungente e verdadeira.

Não diremos, uma por uma, todas as belas cenas deste drama tão superior; demais, seria inútil, pois que ele anda nas mãos de todos. Uma dessas cenas é aquela em que Joana, para salvar o futuro sogro do filho, e portanto a felicidade dele, procura convencer ao usurário Peixoto de que deve socorrer o moço, sobre a sua hipoteca pessoal. Nada mais pungente; sob aquele diálogo familiar, palpita o drama, aperta-se o coração, arrasam-se os olhos de lágrimas. Se Joana é a personagem mais importante da peça, nem por isso as outras deixam de inspirar verdadeiro interesse, sobretudo Jorge e Elisa, criatura frágil, e delicada, que produz inocentemente uma situação, como causa indireta do holocausto a que se oferece Joana.

Não pode haver dúvida de que é esta a peça capital do Sr. José de Alencar: paixão, interesse, originalidade, um estudo profundo do coração humano, mais do que isso, do coração materno, tudo se reúne nesses quatro atos, tudo faz desta peça uma verdadeira criação. Desde então os louros de poeta dramático floresceram na frente do autor entrelaçados aos louros de poeta cômico. Villemain observa que a reunião dessas duas faces da arte teatral nos mesmos indivíduos é um sintoma das épocas decadentes; se esta regra é verdadeira, não

pode deixar de ser confirmada pela exceção; e a exceção é decerto nossa época, no Brasil, época que mal começa, mas já se ilustra com algumas obras de mérito e de futuro.

Resta-nos pouco para completar o estudo das obras teatrais do Sr. José de Alencar, cujo lugar nas letras dramáticas estaria definido, mesmo que não houvesse dado *O Demônio Familiar*, isto é, a alta expressão dos costumes domésticos, e *Mãe*, isto é, a imagem augusta da maternidade.

### III

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o Casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribui a peça ao Sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado. Será temeridade da nossa parte repetir o juízo do público? *O que é o Casamento?* reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático do autor d'*As Asas de um Anjo*; entre aquela peça e as outras do mesmo autor há uma semelhança fisionômica que não pode passar despercebida aos olhos da crítica. E atribuindo ao Sr. J. de Alencar a comédia em questão, não fazemos só um ato de justiça, resolvemos naturalmente uma questão, que seria insolúvel no caso de ser outro o autor da comédia, porque então onde iríamos buscar um Drômio de Atenas para opor a este Drômio de Éfeso? Quem seria esse gêmeo literário tão gêmeo que pareceria, não outro homem, mas a metade deste, a sua parte complementar? O meio simples de resolver a dúvida é dar a uma órfã tão bela um pai tão distinto.

O que é o casamento? pergunta o autor, e a peça é a resposta desta interrogação. Para compreender bem o título e casá-lo à peça, é preciso ter em vista que nem a pergunta nem a resposta podem ter caráter absoluto. O casamento é a confiança recíproca, tal é a conclusão de Miranda, em diálogo com Alves; e uma situação inesperada, uma situação fatal, que envolve a honra da esposa, embora inocente e pura, faz apagar no espírito do marido o mesmo sentimento em que, segundo ele, deve repousar a paz doméstica. Não é isto bastante para indicar que o autor não quis tirar conclusões gerais? O autor imaginou uma situação dramática: desenvolveu-a, concluiu-a. Há aí uma parte que pertence à ação dos sentimentos, e outra que pertence um pouco à ação do acaso, mas desse acaso que é, por assim dizer, o resultado de um grupo de circunstâncias. A peça rola sobre um caso de adultério suposto, adultério que seria igualmente um fratricídio, pois que é o próprio irmão de Miranda quem levanta os olhos para a esposa dele. A peça convida desde princípio toda a atenção do espectador; Henrique vem despedir-se de Isabel, pedindo-lhe perdão do sentimento que alimentou, e que ainda o domina; intervém o marido, Henrique foge; o marido ouve as palavras de Isabel assaz ambíguas para destruir todo o sentimento de conversa. Uma flor, que pouco antes estivera no



peito de Sales, é encontrada pelo marido no chão; faz-lhe crer que é aquele gamenho ridículo o assassino da sua desonra. Miranda torna uma decisão extrema; quer matar a esposa. O grito da filha evita aquele crime.

Tal é o ponto de partida desta peça. Colocada entre o interesse da sua honra e o interesse do irmão do marido. Isabel sacrifica-se e aceita a situação criada por um erro que não é seu. Esta abnegação, que faz de Isabel uma verdadeira heroína, aumenta de muito o interesse da peça, torna mais profunda a comoção dramática. A cada passo espera-se ouvir da esposa infeliz a narração fiel dos fatos, mas ela mantém-se na sua sublime reserva. Demais, a situação agravou-se depois da entrevista fatal; Henrique, amado já por Clarinha, irmã de Isabel, aparece casado no 2º ato, e esse casamento foi menos por corresponder às aspirações da moça, do que por achar um refúgio ao próprio sofrimento. Mas estes dois casais vivem em perfeita separação de cônjuges; Isabel e Miranda são dois estranhos em casa, ligados apenas pelo vínculo de uma inocente menina; Henrique e Clarinha vivem igualmente separados, e se a mocidade, a alegria, a leviandade mesmo de Clarinha, consegue dar à sua situação um aspecto menos sombrio, nem por isso Henrique escapa aos remorsos que o punham, e o trazem sempre longe da esposa.

Precipitam-se os acontecimentos; Miranda, depois de ultimar os negócios de restituir os bens de Isabel, anuncia-lhe que vai partir para a Europa; lembra-lhe que ela precisa da sua reputação, se não para si, nem para o marido, ao menos para a filha, que não tem culpa no crime que ele lhe supõe. Entretanto, como esta cena tem lugar em Petrópolis, Miranda anuncia que vem à corte; despede-se; é nesse intervalo que Henrique pode conversar algum tempo a sós com Isabel, a quem interroga sobre a frieza que nota há muito entre ela e o marido. Henrique faz ainda novos protestos de modo a salvar a honra de Isabel, que ele tão desastrosamente comprometera. Miranda, que tem voltado para vir buscar uma carta, ouve o diálogo. Perdoa a Henrique, e pede perdão à mulher.

Neste resumo, em que suprimimos muita coisa, aliás incontáveis belezas, pode ver-se a altura dramática da última peça do Sr. J. de Alencar. É certo que o desenlace, que um acaso precipita, seria talvez melhor se nascesse do próprio remorso de Henrique, uma vez sabida por ele a situação doméstica de Isabel. O perdão de Miranda arrancado pela confissão sincera e ingênua do irmão, levantaria muito mais o caráter do moço, aliás simpático e humano. Mas fora deste reparo, que a estima pelo autor arranca à nossa pena, a peça do Sr. J. de Alencar é das mais dramáticas e das mais bem concebidas do nosso teatro. O talento do autor, valente de si, robustecido pelo estudo, conseguiu conservar o mesmo interesse, a mesma vida, no meio de urna situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta.

A cor local é uma das preocupações do autor d'*O Demônio Familiar* e a habilidade dele está em distribuir as suas tintas de acordo com o resto do quadro evitando o sobrecarregado, o inútil, o descabido. Há nesta peça dois escravos, Joaquim e Rita; rompido os vínculos morais entre Miranda e Isabel, os dois escravos, educados na confiança e na intimidade de família, tornam-se os naturais confidentes de ambos, mas confidentes nulos, inspirando apenas uma meia confiança. É por eles que aquelas duas criaturas procuram saber das necessidades uma da outra, minorar quanto possam a desolação comum.

Bem estudado, isto é ainda um resto de amor da parte do marido, um sinal de estima da parte da mulher.

Henrique, entregue a punição do seu próprio arrependimento, acha-se mais tarde em situação igual à do irmão, o que acrescenta à peça um episódio interessante, intimamente ligado à peça, sendo mesmo um complemento dela. Clarinha, cortejada por Sales, aproveita um pedido de entrevista do gamenho, para reanimar a afeição de Henrique; este estratagemas leviano produz uma cena violenta e uma situação trágica. A perspicácia do drama salva tudo.

Tanto quanto nos permite a estreiteza do espaço, eis em resumo o drama do Sr. J. de Alencar, drama interessante, bem desenvolvido e lógico. É igualmente uma pintura da família, feita com aquela observação que o Sr. Alencar aplica sempre aos costumes privados. Caracteres sustentados, diálogo natural e vivo, estudo aplicado de sentimentos.

Além das peças do autor, que temos apreciado até hoje, uma há, que subiu à cena no Ginásio, *O Crédito*. Não tivemos ocasião de vê-la, nem a comédia está impressa. O assunto, como indica o título, é da mais alta importância social; e o autor, pela reminiscência que nos ficou dos artigos do tempo, soube tirar dele tão-somente aquilo que entrava na esfera de uma comédia. Folgaríamos de ver impressa a obra do ilustre autor d'*As Asas de um Anjo*. Limitamo-nos, porém, a mencioná-la, e bem assim duas peças mais que nos consta existir na pasta, sempre cheia, do autor: *O Jesuíta* e *A Expição*.

Como dissemos. é o Sr. J. Alencar um dos mais fecundos e brilhantes talentos da mocidade atual; possui sobretudo duas qualidades tão raras quanto preciosas; o gosto e o discernimento, duas qualidades que completavam o gênio de Garrett. Nem sempre estamos de acordo com o distinto escritor: já manifestamos as nossas divergências pelo que diz respeito a *As Asas de um Anjo*; do mesmo modo dizemos que algumas vezes a fidelidade do autor na pintura dos costumes vai além do limite que, em nossa opinião, deve estar sempre presente aos olhos do poeta; nisso segue o autor uma opinião diversa da nossa; mas, fora dessa divergência de ponto de vista, os nossos aplausos ao autor da *Mãe* e d'*O Demônio Familiar* são completos e sem reserva. A posição que alcançou, como

poeta dramático, impõe-lhe a obrigação de enriquecer com outras obras a literatura nacional.

Estamos certos de que o fará; qualquer que seja a situação da cena brasileira; para os talentos conscienciosos, o trabalho é um dever; e quando a realidade do presente desanima, voltam-se os olhos para as esperanças do futuro. No autor d'*O Demônio Familiar* estas esperanças são legítimas.

*Semana Literária*, 06, 13 e 27 de março de 1866.

## O TEATRO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

I

*O Cego* e *O Cobé*, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas *Lusbela* e *Luxo e Vaidade* compensaram largamente o poeta; representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, mas o d'*O Cego* e d'*O Cobé*. Estas duas peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto. Para os que amam as letras, esse regresso foi uma triste decepção. Não nos pesa dizê-lo ao autor d'*A Nebulosa*, pesar-nos-ia afirmar o contrário, porque seria esconder-lhe a nossa convicção profunda; e longe de servi-lo, contribuiríamos para estas reincidências fatais à boa fama do seu nome. O poeta Terêncio faz uma observação exata quando lembra que a mentira faz amigos e a verdade adversários; respeitamos a convicção dos amigos do poeta, mas não temos a mesma convicção; e é por não tê-la que nos vemos obrigados a contrariar idéias recebidas, mesmo com risco de sermos inscritos entre os adversários do distinto escritor.

*Luxo e Vaidade* é anterior a *Lusbela*; como se vê do título, a peça tem por fim estigmatizar a vaidade e o luxo. O luxo tem sido constante objeto da indignação dos filósofos; e já nas câmaras francesas, não há muito, o Senador Dupin e o Deputado Pelletan fizeram ouvir as suas vozes contra essa chaga da sociedade; se aludimos a dois discursos tratando da peça do Sr. Dr. Macedo, é não só pela identidade do assunto, mas até pela semelhança da forma, entre os discursos e

a peça. *Luxo e Vaidade*, se não tem movimento dramático, tem movimento oratório; o personagem Anastácio, como ele próprio confessa, adquiriu desde moço o gosto de fazer sermões, e se excetuarmos alguns mais familiares, o velho mineiro atravessa o drama em perpétua preleção. Este caráter cicerônico da peça é a expressão de uma teoria dramática do Sr. Dr. Macedo dissemos que o autor d'*O Cego* não professa escola alguma, e é verdade; é realista ou romântico, sem preferência, conforme se lhe oferece a ocasião; mas, independentemente deste ecletismo literário, vê-se que o autor tem uma teoria dramática de que usa geralmente. Estamos convencidos de que o teatro corrige os costumes, entende o autor, e não se acha isolado neste conceito, que a correção deve operar-se pelos meios oratórios e não pelos meios dramáticos ou cômicos. A moral do teatro, mesmo admitindo a teoria da correção dos costumes, não é isso: os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça largos e folgados raciocínios contra essa fatalidade social; imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu. Este e outros exemplos não devia esquecer o autor de *Luxo e Vaidade*.

As duas peças de que tratamos, *Luxo e Vaidade* e *Lusbela* idênticas neste ponto, assemelham-se em tudo mais. Em ambas á uma invenção pobre, situações gastas, lances forçados, caracteres ilógicos e incorretos. Acrescentemos que a ação em ambas as peças é laboriosamente complicada, desenvolvendo-se com dificuldade no meio de cenas mal ligadas entre si. Finalmente, a qualidade tão louvada no Sr. Dr. Macedo de saber pintar as paixões, se podia ser confirmada, com reservas, nos seus primeiros dois dramas, não pode sê-lo nos últimos; provavelmente os que assim julgam confundem, como dissemos, o sentimento e o vocabulário; a reunião de algumas palavras enérgicas e sonoras, em períodos mais ou menos cheios, não supõe um estudo das paixões humanas. O ruído não é a eloquência.

Todos conhecem o *Luxo e Vaidade*; é inútil referirmos a marcha da peça. A primeira coisa que lhe falta é a invenção; o assunto, já explorado em teatro, podia talvez oferecer efeitos e estudos novos, e só com esta condição que o poeta devia tratar dele. Que estudos, que efeitos, que combinações achou no assunto? A novidade é só aquela que repugna à lógica dos caracteres; por exemplo, o ódio de Fabiana, alimentado por vinte e cinco anos, antes, durante e depois do casamento, contra a pessoa de um primeiro namorado que a desprezou; Maurício (o namorado) casou-se com Hortênsia, da qual tem uma filha; Fabiana, que também casou com um oficial do exército, tem igualmente uma filha; a peça começa quando as duas filhas já estão moças feitas; tudo está mudado, menos o ódio de Fabiana, que, para vingar-se de Maurício e de

Hortênsia, escolhe a filha de ambos, e planeia um rapto, com o fim de infamá-la e desviá-la de um casamento rico. Nesta conspiração entra o raptor e a própria filha de Fabiana. Tal é o lado original da peça; supõe-se um ódio de vinte e cinco anos, impetuoso e feroz, como o amor de Medéia, numa criatura vulgar, sem expressão, mais cobiçosa de dinheiro que de vingança.

Em geral os caracteres destas duas peças são carregados e exagerados a tal ponto, que deixam longe de si o padrão humano. Parece que o autor preocupasse sobretudo com os efeitos, sem atender para a natureza. Uma prova, entre muitas, é a cena entre Anastácio, Maurício e Hortênsia, no terceiro ato; Maurício é um homem bom, honesto, mas fraco; o seu crime é ceder à mulher em tudo; mas a situação torna-se grave; estão arruinados; aparece Anastácio, pinta-lhes o presente e o futuro, clama e declama, chama-os à razão; os dois reconhecem a verdade das palavras do irmão, e curvam-se aterrados; anuncia-se, porém, um barão, e eis que os dois, fazendo ao público uma despedida cômica, correm a receber as visitas. Estas transições bruscas, estes contrastes forçados, produzem sempre efeito seguro; mas para quem olha a arte um pouco acima das luzes da rampa, são violências estas que contrariam a verdade de um caráter e condenam o futuro de uma obra.

A complicada intriga do *Luxo e Vaidade* desenvolve-se com auxílio de um personagem, que não vem citado na peça, o Acaso. Com efeito, o rapto de Leonina seria efetuado, se Henrique não estivesse escondido por trás de uns bambus, no Jardim Botânico, donde ouve a conversa dos conspiradores. Este meio de sair de uma dificuldade, escondendo um personagem, é usado também no 5.º ato, quando Maurício quer beber um copo de veneno; Anastácio, que se esconde alguns minutos antes, evita o crime. Voltemos ao rapto; Filipa, sua mãe Fabiana e o raptor Frederico tramam no jardim o rapto de Leonina; Fabiana e Frederico saem, e fica só em cena Filipa, que, em um breve monólogo, resolve frustrar o projeto de rapto, porque ele teria em resultado o casamento de Leonina com um rapaz bonito e elegante. Para isso precisa de um homem... "Esse homem sou eu!" exclama Henrique, aparecendo de um lado com grande estranheza da moça e do espectador; porquanto, se nos lembrarmos que a moça estava em monólogo, veremos logo que a aparição de Henrique é absurda. Mas o abismo atrai o abismo, o absurdo chama o absurdo; à simples declaração que lhe faz Henrique de que entra na vingança, por despeito contra Leonina, a moça, que não tem maior intimidade com ele, confia-lhe logo, sem exame, os seus projetos e aceita a sua cumplicidade.

Mas qual a intenção de Filipa? Será salvar a Leonina contra os projetos de Fabiana? Não; o que Filipa não quer é o casamento provável de Leonina e do raptor; mas a desonra aparente da moça e o escândalo, isso pouco lhe importa. "Um rapto que se malogra no momento de executar-se é de sobra para desacreditar a mulher que se encontra nos braços do raptor." Quem pronuncia

estas palavras? É uma donzela? é uma hetaira? Ao menos, que motivo poderoso lança no espírito dessa moça a perversão e o mal? Uma inveja mesquinha: não quer ver a outra casada com um moço bonito e elegante! Com franqueza, leitor imparcial, achais que isto seja a ciência dos caracteres? Uma mãe, sem um traço nobre, uma filha sem um traço virgem, conspirando friamente contra a honra de uma donzela, tal é a expressão da sociedade brasileira, tal é a intriga principal deste drama. Destas violências morais, encontram-se a cada passo na Lusbela como no *Luxo e Vaidade*. Qual é a intenção do autor imaginando estas figuras repugnantes, estas cenas impossíveis? Não sabemos, mas cumpre observar uma coisa, que agrava mais ainda a situação da peça: a cena em que Filipa aceita a cumplicidade de Henrique, tem contra si, além do mais, a circunstância de ser absolutamente desnecessária; parece, ao ver aquela cena, que realmente a moça chega a substituir o seu plano ao da mãe, vendo naturalmente depois substituir o seu pelo de Henrique, que a ilude; nada disso: o rapto efetua-se até o ponto em que aparecem Henrique e Anastácio para impedir que Leonina seja levada para fora; vê-se que era preciso para impedir a realização do rapto, que Henrique soubesse dele e avisasse Anastácio; daí vem a colocação do rapaz na moita dos bambus; mas a necessidade do contrato com Filipa, a necessidade do monólogo da moça, essa é que nunca se vê. Cortada a cena, a peça continua sem alteração.

A cena do rapto, que não produz efeito algum, toma quase proporções trágicas: Frederico, que é o raptor, vem armado de punhal e quer assassinar Anastácio, que busca impedir o rapto da moça. Não se compreende bem que interesse possa ter Frederico, personagem insignificante, sem grandes impulsos, em cometer um assassinato, que agravaria a sua situação. Felizmente, aparece Henrique; o braço de Henrique e uma peroração de Anastácio põem em fuga o raptor e a cúmplice. Este ato, que é o 4.º, passa-se em um baile de máscaras, dado por Maurício, na véspera do dia em que deve se a sua honra em consequência das loucuras do luxo. Supõe-se naturalmente que Henrique e Anastácio, depois de libertarem Leonina, levam-na aos pais; estes reconheceriam no moço o salvador da filha, e não hesitariam em dar-lha por esposa. Longe disso, o tio e o sobrinho levam a moça para a casa de uma parenta, e o 5.º ato abre-se no meio da desolação dos pais, que de um lado estão arruinados, e do outro choram a perda da filha que não podem encontrar. Mas a filha aparece depois trazida por Henrique. Felisberto, o irmão de Maurício, desprezado por ele, aparece também, por inspiração tocante, e vem socorrer com as suas economias o irmão arruinado. Anastácio, porém, já tem prevenido o caso, tudo fica salvo e volta a paz doméstica.

Mas o decoro da família fica salvo? Dissemos que era natural, uma vez salva a moça, ser levada pelos salvadores para dentro de casa e entregue aos pais. Realizando, ainda que sob outras vistas, o rapto projetado. Henrique e Anastácio, tão austeros como são e tão penetrantes como supomos que devem

ser, não viram uma coisa simples, a saber: que a ausência de Leonina de casa dos pais, durante uma noite e um dia, era bastante para dar à malignidade despeita de Fabiana e Frederico, campo vasto às conjeturas, as insinuações e as calúnias?

Deste modo não ficava a menina sujeita aos caprichos da opinião? Qual era a maneira digna e nobre que convinha a Henrique para conquistar Leonina? Desprezado por pobre, a sua vitória devia assinalar-se de modo que pusesse em relevo a sua nobreza moral; era uma conquista e não uma emboscada; que faria Maurício, vendo entrar a filha raptada, de braço com Henrique? Qualquer que fosse o aborrecimento que lhe inspirasse o rapaz, o decoro impunha-lhe o dever de ceder ao casamento. Realmente, se a virtude não tem outros recursos para triunfar, não vale a pena sofrer-lhe as privações. O mesmo argumento serve para Anastácio, autor e cúmplice na história do rapto; o desde que ele tem prévio conhecimento da tentativa de Fabiana, corre-lhe o dever de prevenir os pais de Leonina; mesmo com a certeza de salvar a moça (salvá-la!), a simples tentativa bastava para atrair a atenção pública, e devassar o lar doméstico. Francamente, se Anastácio previne os pais e impede a tentativa, teria praticado um ato que valeria por todos os seus discursos. O seu silêncio produziu um resultado funesto, a saber: que os personagens honestos da peça utilizam-se dos meios empregados pelos personagens viciosos, inclusive a circunstância do narcótico, para praticar aquilo mesmo que lhes cumpria condenar. É aceitável esta conclusão?

Se a invenção é pobre, se os caracteres são violentos, contraditórios e incorretos, há ao menos nesta peça a habilidade dos meios cênicos e a beleza do estilo? Os meios cênicos já vimos quais eles são; movem-se as personagens e produzem-se as situações. sem nenhuma razão de ser, sem nenhum motivo alegado; há uma cena no baile de máscaras que produziu muito efeito no teatro; é aquela em que Anastácio, mascarado, quando todos estão sem máscaras, obtém o triunfo oratório, definindo em termos indignados os personagens presentes; apesar de falar em voz natural ninguém o conhece; Maurício, como lhe impõe o dever de dono da casa, quer arrancar-lhe a máscara; Anastácio lembra-lhe a hora em que, no dia seguinte, tem de achar-se diante da justiça; Maurício acalma-se e a única satisfação que dá aos convivas é obrigar Hortênsia a dar o braço a Anastácio. Temos acaso necessidade de lembrar também a cena do jardim, na noite do baile, em que os pais arrancam à filha o consentimento para casar com o Comendador Pereira? Tais são os meios cênicos do *Luxo e Vaidade*. Quanto ao estilo, não é o d'*O Cobé*; a pressa com que o autor escreveu o drama revela-se até nisso; é um estilo sem inspiração nem graça, nem movimento. O autor, que poderia ao menos salvar a peça com uma boa prosa, descurou essa parte importante da composição.

A análise de *Luxo e Vaidade* abrevia-nos a de *Lusbela*; como dissemos, os defeitos da primeira são comuns à segunda peça. *Lusbela* é um quadro do mundo equívoco; subsiste aqui a mesma objeção que fizemos a respeito do *Luxo e Vaidade*: entrando também no caminho encetado por outros poetas, que novos elementos pretendeu tirar o Sr. Macedo de um assunto já gasto? Lemos a peça, e não achamos resposta. A peça não oferece nada de novo, a não ser uns tons carregados e falsos, umas situações violentas, nenhum conhecimento da lei imoral dos caracteres; e além de tudo um estilo que requinta nos defeitos o estilo do *Luxo e Vaidade*. Quem estudar desprevenido a peça do Sr. Dr. Macedo verá que exprimimos a verdade; e quanto à conveniência de exprimi-la, o próprio poeta há de reconhecê-lo quando quiser meditar sobre as suas obras, e compará-las com as exigências da posteridade. A posteridade só recebe e aplaude aquilo que traz em si o cunho de belo; ao ler as peças do Sr. Dr. Macedo dá vontade de perguntar se ele não tem em conta alguma as leis da arte e os modelos conhecidos, se observa com atenção a natureza e os seus caracteres, finalmente, se não está disposto a ser positivamente um artista e um poeta. Em matéria dramática, se fizermos uma pequena exceção, a resposta é negativa.

Dispensamo-nos igualmente de narrar o enredo de *Lusbela*, que todos conhecem. Sofre-se este drama, como um pesadelo, e chega-se ao fim, não comovido, mas aturdido; parece incrível que o delicado autor d'*A Nebulosa*, achando-se no terreno áspero em que entro não houvesse, graças à vara mágica da poesia, produzido uma obra de artista, em vez do drama que nos deu. Nesta, como no *Luxo e Vaidade* vê-se um certo modo de pintar as personagens, que lhes tira todas as condições humanas. Produzir efeito parece ser a preocupação constante do autor de *Lusbela*; o nosso intuito deixa de parte aquilo que poderia conduzi-lo aos efeitos de arte, e não aos eleitos de cena, no sentido vulgar da frase. Deste princípio sente-se logo em que terreno se coloca o autor; uma moça pobre, a filha do jardineiro Pedro Nunes, é desonrada por um homem rico, o amo do pai. As simpatias gerais ficam seguras deste modo; a peça tem logo por si todos quantos abraçam a fraqueza da vítima de um potentado; mas o resto? como sai o autor da situação em que se coloca? Damiana, desonrada por Leôncio, é lançada fora da casa paterna, e depois desonrada algumas peripécias narradas mais tarde, a moça aparece no 1º ato com o nome de Rosa Lusbela. Lusbela vem de Lusbel, o personagem dos *Milagres de Santo Antônio*, que ela aplaudiu um dia no teatro de São Pedro de Alcântara. Rosa Lusbela é um tipo de mulher desenvolta libertina; a sociedade, que é sempre o bode emissário destas desgraças, recebe de Lusbela algumas afrontas e apóstrofes; não diremos que o tipo não seja em parte real, o que afirmamos é que naqueles abismos já se não encontram pérolas; o amor puro de Lusbela por Leonel é simplesmente impossível; argumenta-se com Margarida Gautier; não entramos agora no exame da peça de Dumas, apenas lembramos que entre Margarida Gautier e Lusbela a diferença é grande;



Margarida Gautier pertence ao mundo de Lusbela, mas parece que há nesse mundo distinções geográficas, pois que o país de uma não é o da outra. Margarida está longe da virtude, mas não está próxima de Lusbela; finalmente, lutando com a audácia da concepção, Dumas Filho procurou dar à sua heroína umas cores poéticas que não existem de modo algum na heroína do drama brasileiro.

Lusbela pretende amar Leonel, e isto até certo ponto supõe-lhe um pouco de sensibilidade; mas pode aceitar-se esta hipótese? Lusbela sabendo que Leonel ama uma menina, e vai casar-se, atrai a pobre noiva à sua casa, sob pretexto de dar-lhe costura, mas na intenção firme de pervertê-la; arrepende-se em certa ocasião, mas a certeza de que não é amada volta-lhe o espírito para esse primeiro plano.

Por uma circunstância imprevista, Cristina é sua própria irmã; essa, e não outra razão, salva a pobre menina de um abismo. Suprima-se esta circunstância, qual seria a marcha da peça? Não é difícil prevêê-la, Lusbela praticaria um ato de monstruosidade.

Todos se lembram que Leonel é primo de Leôncio; esse, autor da desonra de Damiana, procura impedir o casamento do primo com Cristina, irmã de Lusbela. Daqui vem a luta entre e Leôncio, que faz uma parte da ação da peça. Não tentaremos descrever essa luta, entremeada do episódio das notas falsas, e de algumas situações mal preparadas para efeito.

O episódio das notas é mais uma prova do modo fácil com que o autor resolve as dificuldades; um moedeiro falso propõe a Lusbela entrar na associação a que ele pertence e ajudá-lo na distribuição dos bilhetes. Lusbela resiste, mas a idéia de fazer feliz a irmã resolve-a a aceitar; Graciano (o moedeiro) leva-lhe uma caixinha com bilhetes; nesse ato, que é o 3º, já moram com Lusbela a irmã e o pai. Quem compara a castidade de Cristina e a perversidade de Lusbela, ressentido-se deste contato odioso. Lusbela não quer receber a caixa, mas Graciano acha meio de deixá-la sobre a mesa. Não é possível haver um moedeiro falso mais estouvado; começa por fazer uma proposta, à queimadura, e acaba deixando a caixa fatal em casa de uma mulher que lhe não pode merecer confiança absoluta. A caixa das notas, que deve servir mais tarde de corpo de delito, tem uma chave; como fazer desaparecer as notas e a chave, e trazer suspenso o espectador até o fim da peça? Mediante um delírio de Pedro Nunes, que sai do quarto, abre automaticamente a caixa, queima os bilhetes e perde a chave, aparecendo depois a caixa fechada. Vai-se ao teatro buscar uma comoção, não se vai procurar uma surpresa; o poeta deve interessar o coração, não a curiosidade; condição indispensável para ser poeta dramático.

Falta-nos tempo e espaço para maior análise; limitamo-nos a estas considerações; cremos que ninguém haverá que, depois de ler atenta e desprevenidamente as peças de que tratamos, não se convença de que exprimimos a verdade, com a franqueza digna do poeta e da crítica. Em outra ocasião veremos as comédias do Sr. Dr. Macedo e procuraremos usar da mesma imparcialidade e dos mesmos conselhos. Sentimos que a publicação destes escritos seja contemporânea da dissidência política que separa o *Diário do Rio* do deputado fluminense; talvez haja quem veja na franqueza literária uma espécie de oposição política; tudo é possível num país onde há mais talento que modéstia, mas, nesta humilde posição, só duas coisas nos preocupam: o voto dos homens sinceros e a tranqüilidade da nossa consciência; únicas preocupações de quem professa o culto da verdade.

## II

O Sr. Dr. Macedo goza hoje da reputação de poeta cômico; é uma das mais belas ambições literárias. Mas até que ponto é legítima essa reputação? Sem contestar no Sr. Dr. Macedo o talento da comédia, é nosso dever defini-lo, e, se a palavra não é imodesta, aconselhá-lo. O autor da *Torre em Concurso*, arrastado por uma predileção do espírito, pode não atender para todas as condições que exige a poesia cômica; é fora de dúvida que lhe são familiares os grandes modelos da comédia; mas a verdade é que, possuindo valiosos recursos, o autor não os emprega em obras de superior quilate. Até hoje não penetrou no domínio da alta comédia, da comédia do caráter; nas obras que tem escrito, atendeu sempre para um gênero menos estimado: e, se lhe não faltam aplausos a essas obras, nem por isso assentou ele em bases seguras a reputação de verdadeiro poeta cômico.

Evitemos os circunlóquios: o Sr. Dr. Macedo emprega nas suas comédias dois elementos que explicam os aplausos das platéias: a sátira e o burlesco. Nem uma nem outra exprimem a comédia.

A *Torre em Concurso* define e resume perfeitamente as tendências cômicas do Sr. Dr. Macedo; demais, o próprio autor limitou as suas aspirações definindo essa peça como comédia burlesca. O *Fantasma Branco*, se não confessa as mesmas intenções, nem por isso exclui de si o caráter da *Torre em Concurso*. Finalmente, o *Novo Otelo* vem em apoio da nossa apreciação. No *Luxo e Vaidade* houve um tentamen cômico; mas aí mesmo, logo ao abrir do primeiro ato, entra em cena o burlesco debaixo da figura de um criado e de uma professora. Somos justos; o autor não pretende dar as suas peças como verdadeiras comédias; o burlesco é tão franco, a sátira tão positiva, que bem se vê a intenção do autor em reconhecer-lhes apenas o caráter de satíricas e burlescas. Ora, é exatamente essa intenção que nos parece condenável. Dotado de talento estimado do público, o Sr. Dr. Macedo tem o dever de educar o gosto, mediante obras de estudo e de observação. Se não vissemos no autor

do *Fantasma Branco* elementos próprios para cometimento desses, outra seria a nossa linguagem, mas o Sr. Dr. Macedo possui o talento cômico; não está patente nas suas obras, mas adivinha-se; pode, pois, se quiser, renunciar às fáceis vitórias da sátira e do burlesco, e entrar na larga vereda da comédia de costumes e de caráter. Em relação aos costumes e aos vícios, que podem significar a *Torre em Concurso* e o *Fantasma Branco*? A primeira destas comédias foi representada há pouco tempo e está fresca na memória de todos; é um quadro burlesco, uma caricatura animada de costumes políticos. Confessando no frontispício a natureza da composição, o autor abre à sua musa um caminho fácil aos triunfos do dia, mas impossível às glórias duráveis. Se o burlesco pudesse competir com o cômico, o *Jodelet* de Scarron estaria ao pé *Mulheres Letradas* de Molière. Mas não acontece assim; a comédia é muito boa fidalga; repugnam-lhe estas alianças; pode transformar-se com os tempos, desnaturar-se é que não. Isto que todos reconhecem e o próprio Sr. Dr. Macedo compreende, devia produzir no ânimo do autor da *Torre em Concurso* um efeito salutar. É certo que, nesse caso, o autor tinha de pedir ao tempo, ao estudo, à observação e à poesia, os materiais das suas obras; mas os resultados desse esforço não haviam de compensá-lo?

O burlesco, embora suponha da parte de um autor certo esforço e certo talento, é todavia um meio fácil de fazer rir as platéias. A própria *Torre em Concurso* fornece-nos uma prova, desde que se levanta o pano, os espectadores riem logo às gargalhadas; assiste-se à leitura de um grande edital. Que haverá de cômico em um edital? Nada que não seja esforço da imaginação do autor; é um edital burlesco, dirigido na intenção de produzir efeito nos espectadores; a fantasia do autor tinha campo vasto para redigi-lo como quisesse, para acumular as expressões mais curiosas, as cláusulas mais burlescas. Se o autor quisesse cingir-se à verdade, levaria em conta que o escrivão Bonifácio, homem de bom senso e até certo ponto esclarecido, como se vê no correr da comédia, não podia escrever aquele documento. Mas é inútil apelar para a verdade tratando-se de uma obra que se confessa puramente burlesca. Assentado isto, o resto da peça desenvolve-se sob a ação da mesma lei; o autor declara-se e mantém-se nos vastos limites de uma perfeita inverossimilhança. Como exigir que as pretensões amorosas da velha Ana, os seus ciúmes e os seus furores, apareçam ao público, não como uma caricatura, mas como um ridículo? Se pretendêssemos isto, se exigíssemos a naturalidade das situações, a verdade das fisionomias, a observação dos costumes, o autor responder-nos-ia vitoriosamente que não pretendeu escrever uma comédia, mas uma peça burlesca. Duvidarmos, porém, que possa responder com igual vantagem quando lhe perguntarmos por que motivo, poeta de talento e futuro, escreveu uma obra que não é de poeta, nem acrescenta o menor lustre ao seu nome.

Aceitando a peça, como ela é, não há negar que as intenções políticas da *Torre em Concurso* são de boa sátira. Sátira burlesca, é verdade. Nada menos cômico

que aquela sucessão de cenas grotescas; mas, através de todas elas, não se perde a intenção satírica do autor; a luta dos partidos, a eleição, a fraude política, a intervenção de Ana, tudo isso forma um quadro, onde, à minguada de cunho poético, sobram as tintas carregadas, acumuladas no intuito de criticar os costumes políticos. Não é portanto a idéia da peça que nos parece condenável, é a forma. A mesma idéia vazada em uma forma cômica produziria uma composição de merecimento. O juiz de paz João Fernandes, sem força nem caráter, levado alternativamente ora pela irmã, ora pelas influências eleitorais, tem um quê de cômico; mas, reduzido a estas proporções, saía fora do círculo que o autor se traçou, e não produziria o desejado efeito nas platéias. Que fez pois o autor? Deu-lhe proporções burlescas, e as cenas do edital escrito nas costas, do pleito dos partidos para possuí-lo, da cláusula do casamento, tudo isso retirou à figura do juiz de paz o cunho original e cômico. Esta comparação pode ser reproduzida em relação a uma parte dos personagens; Mas basta uma para definir o nosso pensamento. Não fazemos análise, apreciamos em sua generalidade as comédias do Sr. Dr. Macedo. O *Fantasma Branco* não se confessa comédia burlesca, como a *Torre em Concurso*, mas aí mesmo o burlesco é o elemento principal. Entretanto, sem que se prestasse a uma alta comédia, o *Fantasma Branco* podia fornecer tela para uma obra de mais alcance; o defeito e o mal está em que o autor cede geralmente à tentação do burlesco, desnaturando e comprometendo situações e caracteres. A covardia e a fanfarronice do Capitão Tibério, as rugas de Galatéia e Basílio, a rivalidade dos dois rapazes, as entre vistas furtivas de Maria e José, podiam dar observações cômicas e cenas interessantes. Para fazer rir não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso.

Se fosse preciso resumir por meio de uma comparação a profunda diferença que há entre o traço cômico e o traço burlesco, bastava aproximar um lance de mestre de um lance da *Torre em Concurso*. Há nesta peça uma cena de boa observação política; é quando Batista, em virtude de uma descortesia de Pascoal, que é a bandeira do partido amarelo, passa para as fileiras do partido vermelho. "Insolente, diz Batista, não respeita um dos chefes do seu partido!" Este dito e esta passagem tinham completo o traço; havia alguma coisa de cômico; mas Batista não só abandona as suas fileiras, senão que moraliza o ato: "Faço o que muitos têm feito, arranjo a vida; estou passado". Esta maneira de repisar a observação cômica tira-lhe a energia e o efeito; cai na sátira; já não é o personagem, é o autor quem exprime por boca dele um juízo político. Ora, quando se encontra em uma comédia um desses traços felizes, o cuidado do poeta deve aplicar-se em não desnaturá-lo. Vejamos como o grande mestre procedia em casos idênticos; Harpagão acha-se um dia roubado; o cofre dos seus haveres desapareceu do lugar em que o avarento costumava guardá-lo; todos sabem que cenas de desespero seguem a este sucesso; Harpagão chama a justiça; trata-se de saber onde pára o cofre; não é um cofre, é a alma de Harpagão, que se perdeu; o infeliz corre de um lado para outro, e, nessa

labutação, repara que há na sala duas velas acesas; apaga maquinalmente uma delas. Movimento involuntário, natural, cômico; mas feito isto, Harpagão não diz palavra, porque a sua idéia fixa é a perda da fortuna. Pelo sistema do autor do *Fantasma Branco*, Harpagão não deixaria de dizer à parte: "Duas velas! que estrago! é demais!"

Citando o exemplo de Molière, não é nossa intenção exigir do Sr. Dr. Macedo arrojados impossíveis; apenas apontamos ao distinto autor d'*O Cego* as lições da boa comédia, a maneira artística de reproduzir as observações cômicas, evitando anulá-las por meio de torneios de frases e considerações ociosas; procurando enfim excluir-se da cena, onde só devem ficar os personagens e a situação.

O autor do *Fantasma Branco*, como fica dito, sacrifica muitas vezes a verdade de um caráter para produzir um efeito e uma situação; isto no drama, isto na comédia. Exemplo: os dois filhos do Capitão Tibério são rivais, de amor; pretendem ambos a mão da prima Mariquinhas. Daqui origina-se um duelo; mas ambos são tão covardes como o pai; o provocador arrepende-se, o outro chega-se como para um patíbulo; o duelo é marcado para a noite, na montanha do fantasma; ambos têm a idéia simétrica de esconder-se no vão da escada. É uma cena de apartes em que cada um deles mostra o receio de ser morto pelo outro; esbarram-se, caem, pedem desculpas mutuamente, e os espectadores riem às gargalhadas; mas o que torna esta cena forçada, impossível, sem cômico algum, é que ela destrói inteiramente o caráter dos rapazes. Se eram covardes, embora fossem obrigados a aceitar a idéia do duelo, em vez de virem para o terreiro, era natural deixarem-se ficar em casa, até pela consideração de que a noite não é hora dos duelos. Um deles faz esta reflexão: "Se ele não subir a montanha, nem eu; e amanhã digo que o estive esperando toda a noite". Ora, estas palavras são exatamente a crítica da cena. Para dar aquela desculpa, Francisco nem precisava sair de casa: um quarto era lugar mais seguro que o vão da escada. "Estive quase não quase, diz Antônio, deixando-me ficar deitado; pois o malvado fraticida não podia matar-me sem me dar o incômodo de subir a montanha?" Não somente a cena é forçada, senão que os próprios interlocutores incumbem-se de fazer-lhe a crítica.

A rivalidade de Galatéia e Basílio, que podia fornecer algumas cenas cômicas, e alguns traços de costumes, degenera em uma troca de palavras grotescas, de apóstrofes singulares, sem resultado algum. Do mesmo gênero é a cena em que, os dois rapazes fazem a declaração a Mariquinhas; o amor de Francisco reduzido a libelo acusatório é uma idéia que prima pelo burlesco, mas não pertence ao domínio da comédia. E, todavia, insistimos, o Sr. Dr. Macedo podia fazer daquela peça uma coisa melhor, mais séria, de mais digno alcance. Dizemos que o *Fantasma Branco* foi escrito sem a intenção da cena; isto poderia ser uma atenuante, se o autor não houvesse mostrado em outras peças quais são

as suas predileções em teatro. A leitura refletida do *Fantasma Branco* e da *Torre em Concurso* basta para deixar ver que essas predileções merecem o justo reparo da crítica. Nada diremos do *Novo Otelo* que reúne, em pequeno quadro, o gênero da comédia do Sr. Dr. Macedo, e bem assim a imitação do francês, denominado *O Primo da Califórnia*. *Amor e Pátria* é um ligeiro drama num ato; e quanto ao *Sacrifício de Isaac*, quadro bíblico, compõe-se de alguns versos harmoniosos, sobre a lenda hebraica.

Tal é o teatro do Sr. Dr. Macedo, talento dramático, que podendo encher a biblioteca nacional com obras de pulso e originalidade, abandonou a via dos primeiros instantes, em busca dos efeitos e dos aplausos do dia; talento cômico, não penetrou na esfera da comédia, e deixou-se levar pela sedução do burlesco e da sátira teatral. A boa comédia, a única que pode dar-lhe um nome, talvez menos ruidoso, mas com certeza mais seguro, essa não quis praticá-la o autor da *Torre em Concurso*. Foi o seu erro. Acompanhar as alternativas caprichosas da opinião, sacrificar a lei do gosto e a lição da arte, é esquecer a nobre missão das musas. Da parte de um intruso, seria coisa sem conseqüência; da parte de um poeta, é condenável.

Atenderá o Sr. Dr. Macedo para estas reflexões que nos inspira o amor da arte e o sincero desejo de vê-lo ocupar no teatro um lugar distinto? Não lhe perdemos a esperança; o autor do *Fantasma Branco* chegou à idade de cultivar a comédia; o estudo da vida e o estudo dos padrões que o passado nos legou, levá-lo-á sem dúvida aos sérios cometimentos; o drama, de que nos deu alguns lampejos, pode também receber das suas mãos formas puras e corretas. Mas para atingir a tais resultados cumpre-lhe abandonar o antigo caminho e os meios usados até hoje. Se já escreveu páginas que realmente o honram, não fez ainda tudo quanto a nossa bela pátria tem direito de exigir-lhe. Nunca é tarde para produzir belas obras; foi aos cinqüenta anos que o autor da *Metromania* compôs esse livro admirável, e o Sr. Dr. Macedo ainda está muito longe da idade de Piron. A *Metromania* salvou a reputação dramática do poeta francês de um esquecimento inevitável; exemplo histórico que deve estar presente à memória de todos os poetas.

Fomos francos e sinceros na análise das obras do Sr. Dr. Macedo; assim como condenamos as suas comédias e uma parte dos seus dramas, assim aplaudiremos, em tempo conveniente, as obras realmente meritórias do autor d'*A Moreninha*; se em ambos os casos estamos em erro, é dever dos componentes guiar-nos à verdade.

Terminaremos hoje com duas notícias literárias. A primeira foi publicada no *Correio Mercantil*, em correspondência de Florença: traduziu-se para o italiano o belo romance *O Guarani* do Sr. J. de Alencar. O correspondente acrescenta que a obra do nosso compatriota teve grande aceitação no mundo

literário. Um escritor do país, o Dr. Antônio Scalvini, tirou desse romance um poema para ópera, que vai ser posto em música pelo compositor brasileiro Carlos Gomes. A segunda notícia é que chegaram de Bruxelas as duas obras anunciadas nesta folha, *Romances Históricos* e *Viagens a Venezuela, Nova Granada e Equador*. É autor delas o Sr. Conselheiro Miguel Maria Lisboa, embaixador de Sua Majestade em Bruxelas. Ocupar-nos-emos dos dois livros em ocasião oportuna.

*Semana Literária*, 1º e 08 de maio de 1866.

## Fagundes Varela: Cantos e fantasias (1866)

Aqui temos um livro do Sr. F. Varela, que é ao mesmo tempo uma realização e uma promessa: — realiza as esperanças das *Noturnas* e das *Vozes da América*, e promete ainda melhores páginas no futuro.

O Sr. F. Varela é um dos talentos mais vitais da nova geração; e lendo os seus versos explica-se naturalmente o entusiasmo dos seus companheiros da academia de São Paulo, onde o nome do autor das *Noturnas* goza de uma indisputável primazia. A academia de São Paulo, como é natural em uma corporação inteligente, deu sempre um belo exemplo de confraternidade literária, rodeando de aplausos e animação os seus talentos mais capazes. Nisto o Sr. Ferreira de Meneses, autor do prefácio que acompanha os *Cantos e Fantasias*, é um órgão fiel do pensamento de todos; e saudando esta reunião, no mesmo livro, de dois nomes prestimosos, de dois moços de talento, saudamos ao mesmo tempo o progresso da academia e o futuro das letras brasileiras.

O Sr. Ferreira de Meneses, que conviveu com o poeta dos *Cantos e Fantasias* indica no prefácio a que aludimos os autores que servem de modelo ao Sr. Varela, e entre eles, *Lord Byron*. Não nos parece inteiramente exata esta apreciação. É verdade que, durante algum tempo, a poesia de *Lord Byron* influiu poderosamente nas jovens fileiras da academia; mas se o autor das *Vozes da América* aprecia, como todos nós, a musa do cantor de *Child-Harold*, nem por isso reproduz os caracteres do grande poeta, e damos-lhe por isso os nossos parabéns.

Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal *byrônico*; foi a grande sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nele para essa influência dominadora: a originalidade da poesia, a sua doença moral, o prodigioso do seu gênio, o romanesco da sua vida, as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amores de Guiccioli, e até a morte na terra de Homero e de Tibulo. Era, por assim dizer, o último poeta; deitou fora um belo dia as insínias de *noble lord*, desquitou-se das normas prosaicas da vida, fez-se romance, fez-se lenda, e foi imprimindo o seu gênio e a sua individualidade em criações singulares e imorredouras.

Quis a fatalidade dos poetas, ou antes o privilégio dos gênios criadores, que este espírito tão original, tão próprio de si, aparecesse um dia às imaginações de alguns como um modelo poético. Exaltou-se-lhes a imaginação, e adoeceram, não da moléstia do cantor de *D. Juan*, mas de outra diversa, que não procedia,



nem das disposições morais, nem das circunstâncias da vida. A consequência era natural esse desespero do poeta inglês, a que alude o Sr. Ferreira de Meneses, não existia realmente nos seus imitadores; assim, enquanto ele operava o milagre de fazer do cepticismo um elemento poético, os seus imitadores apenas vazavam em formas elegantes um tema invariável e uniforme. Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres, mas que exprimiam certo estado da imaginação, nocivo aos interesses da própria originalidade. A culpa seria dos imitadores ou do original? Dos imitadores não era; são fáceis de impressionar as imaginações vivas, e as que se deixaram adoecer tinham nisso a razão da sua desculpa. É supérfluo dizer que, na exposição deste fato, não temos intenção de acusar a poesia quando ela exprime os tédios, as tristezas, os desfalecimentos da alma humana; a vida é um complexo de alegrias e pesares, um contraste de esperança e de abatimento, e dando ao poeta uma alma delicada e franzina, uma imaginação viva e ardente, impôs-lhe o Criador o duelo perpétuo da realidade e da aspiração. Daqui vem a extrema exaltação do poeta, na pintura do bem, como na pintura do mal; mas exprimir essas comoções diversas e múltiplas da alma é o mesmo que transformar em sistema o tédio e o ceticismo?

Um poeta houve, que, apesar da sua extrema originalidade, não deixou de receber esta influência a que aludimos; foi Álvares de Azevedo; nele, porém, havia uma certa razão do consangüinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa. Era provável que os anos lhe trouxessem uma tal ou qual transformação, de maneira a afirmar-se mais a sua individualidade, e a desenvolver-se o seu robustíssimo talento; mas verdade é que ele não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos.

Faremos, a seu tempo, um estudo deste poeta, e então diremos o que nos ocorre ainda a respeito dele; por agora limitamo-nos a atribuir-lhe uma parte da influência exercida em algumas imaginações pela poesia byrônica, e nisso fazemos um ato póstumo de justiça literária.

Ora, pois, é o Sr. Varela uma das vocações que escaparam a essa influência; pelo menos, não há vestígio claro nas suas belas poesias. E como o nosso juízo não é decisivo, é apenas uma opinião, podemos estar neste ponto em desacordo com o autor do prefácio, sem por isso deixarmos de respeitar a sua opinião e apreciar o seu talento. No que estamos de pleno acordo, e no juízo que ele forma do poeta, apesar de defeitos próprios da mocidade; é o Sr. Varela uma vocação real, um poeta espontâneo de verdadeira e amena inspiração. Diz o autor do prefácio que os descuidos de forma são filhos da sua própria vontade e do desprezo das regras. Se assim é, o sistema é antipoético; a boa versificação é uma condição indispensável à poesia; e não podemos deixar de chamar a atenção do autor para esse ponto. Com o talento que tem, corre-lhe o dever de

apurar aqueles versos, a minoria deles, onde o estudo da forma não acompanha a beleza e o viço do pensamento. Desde já lhe notamos aqui os versos alexandrinos, que realmente não são alexandrinos, pois que lhes falta a cesura dos hemistíquios; outros descuidos aparecem ainda no volume dos *Cantos e Fantasias*; vocábulos mal cabidos, às vezes, rimas imperfeitas, descuidos todos que não avultam muito no meio das belezas, mas que o nosso dever obriga-nos a indicar conscienciosamente.

Feitos estes reparos, entremos na leitura do livro do Sr. Varela. Divide-se em três partes: "Juvenília", "Livro das Sombras", "Melodias do Estio". Destes títulos só os dois primeiros definem o grupo de poesias que lhes corresponde; o último, não; e há aí poesias que nos parecem caber melhor no "Livro das Sombras"; isto, porém, é crítica de miunças, e veio ao correr da pena. O que importa saber é o valor dos versos do Sr. Varela. A primeira parte, como o título indica, compõe-se das expansões da juventude, dos devaneios do amor, dos palpites do coração, tema eterno que nenhum poeta esgotou ainda, e que há de inspirar ainda o último poeta. Toda essa primeira parte do livro, à exceção de algumas estrofes, feitas em hora menos propícia, é cheia de sentimento e de suavidade; a saudade é, em geral, a musa de todos esses versos; o poeta quer *rêver et non pleurer*, como Lamartine; descrição viva, imagens poéticas, uma certa ingenuidade do coração, que interessa e sensibiliza; nada de arrojados mal cabidos, nem gritos descompassados; a mocidade daqueles versos é a mocidade crente, amante, resignada, falando uma linguagem sincera, vertendo lágrimas verdadeiras.

O título de "Livro das Sombras", que é a segunda parte do volume, faz crer que um abismo a separa do poema de "Juvenília"; mas realmente não é assim. As sombras no livro do Sr. Varela são como as sombras da tarde, as sombras transparentes, douradas pelo último olhar do dia, não as da noite e da tempestade. Não há mesmo diferenças notáveis entre os dois livros, a não ser que, no segundo, inspira-se o poeta de assuntos diversos e variados, e não há aí a doce monotonia do primeiro. O "Cântico do Calvário", porém, avanteja-se a todos os cantos do volume: são versos escritos por ocasião da morte de um filho; há aí verdadeiro lirismo, paixão, sensibilidade e belos efeitos de uma dor sincera e profunda. São esses também os versos mais apurados do livro, descontados uns raros descuidos. A idéia com que fecha essa formosa página é bela e original, nasce naturalmente do assunto, e é representada em versos excelentes. Quase o mesmo podemos dizer dos versos ao "Mar" que tantos poetas hão cantado, desde Homero até Gonçalves Dias; a paráfrase de Ossian, "Colmar", encerra igualmente os mais belos versos do poeta, e tanto quanto é possível parafrasear o velho bardo, fê-lo com felicidade o Sr. Varela. "Colmar" pertence já ao livro das "Melodias do Estio"; como se vê, a nossa apreciação é rápida, tendo por fim resumir o nosso pensamento, acerca de um livro que

merece a atenção da análise, e de um poeta que tem jus ao aplauso dos entendedores.

Se há neste volume mais de uma imperfeição, se por vezes aparecem os descuidos de forma e de locução, não façamos desses cochilos de Homero grande cabedal; aconselhemos, sim, ao autor que não erija em sistema um defeito que pode diminuir o mérito das suas obras. Vê-se pelos bons versos que ele nos dá, quanto lhe é fácil produzir certo apuro na forma; emendar não prova nunca contra o talento, e prova sempre a favor da reflexão; e o tempo, cremos ter lido isto algures, só respeita aquilo que é feito com tempo; máxima salutar que os poetas nunca deviam esquecer.

Quanto ao cabedal da natureza, a inspiração a espontaneidade, essa tem-na o Sr. Varela em larga escala; sabemos que é um moço estudioso, e vê-se pelas suas obras, que possui a rara qualidade do gosto e do discernimento. Os que prezam as boas letras interessam-se pela ascensão progressiva do nome do Sr. Varela, e predizem-lhe um futuro glorioso. Que ele não perca de vista esse interesse e essa predição.

Aconselhando-lhe a perseverança e o trabalho, o culto desvelado e incessante das musas, a nossa intenção é simplesmente corresponder aos hábitos de atividade que lhe supomos; não entra, porém, no nosso espírito a idéia de exigir dele uma prova de infatigabilidade literária; há quem faça um crime da produção lenta, e ache virtude nos hábitos das vocações sôfregas; pela nossa parte, nunca deixaremos de exigir, mesmo dos talentos mais fecundos, certas condições de reflexão e de madureza, que não dispensam uma demora salutar. Ao tempo e à constância no estudo, deve-se deixar o cuidado do aperfeiçoamento das obras. Com estas máximas em vista e um talento real, como o do Sr. Varela, é fácil ir longe.

Desperta-nos as mesmas considerações um volume que acabamos de receber do Rio Grande do Sul. Intitula-se *Um Livro de Rimas*, e é escrito pelo Sr. J. de Vasconcelos Ferreira. Tem o poeta rio-grandense talento natural e vocação fácil; falta-lhe estudo e talvez gosto; alguns anos mais, e podemos esperar dele um livro aperfeiçoado e completo. O que lhe aconselhamos, porém, é que, além do extremo cuidado na escolha das imagens, que as há comuns e nem sempre belas, no livro das *Rimas*, procure o Sr. Ferreira tratar da sua forma, que em geral é pobre e imperfeita. Faça das musas, não uma distração, mas um culto; é o meio de atingir à bela, à grande, à verdadeira poesia.

## J.M. de Macedo: O culto do dever

(1866)

O autor d'*A Nebulosa* e d'*A Moreninha* tem jus ao nosso respeito, já por seus talentos já por sua reputação. Nem a crítica deve destinar-se a derrocar tudo quanto a mão do tempo construiu, e assenta em bases sólidas. Todavia, respeito não quer dizer adoração estrepitosa e intolerante; o respeito neste caso é uma nobre franqueza, que honra tanto a consciência do crítico, como o talento do poeta; a maior injúria que se pode fazer a um autor é ocultar-lhe a verdade, porque faz supor que ele não teria coragem de ouvi-la. Nem todas as horas são próprias ao trabalho das musas; há obras menos cuidadas e menos belas, entre outras mais belas e mais cuidadas: apontar ao poeta quais elas são, e por que o são, é servir diretamente à sua glória. Por agora só nos ocuparemos com o último livro do Sr. Dr. Macedo; aplicando aquelas máximas salutares à ligeira análise que vamos fazer, falaremos sem rodeios nem disfarce, procuraremos ver se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, se fez obra d'arte ou obra de passatempo, e resumindo a nossa opinião em termos claros e precisos, teremos dado ao autor d'*O Culto do Dever* o culto de uma nobre consideração.

Não se cuide que é fácil apreciar *O Culto do Dever*. A primeira dúvida que se apresenta ao espírito do leitor é sobre quem seja o autor deste livro. O Sr. Dr. Macedo declara num preâmbulo que recebeu o manuscrito das mãos de um velho desconhecido, há cinco ou seis meses. Se a palavra de um autor é sagrada, como harmonizá-la, neste caso, com o estilo da obra? O estilo é do autor d'*O Moço Loiro*; não sereis vós, mas a fisionomia é vossa; aí o escritor está em luta com o homem. Nisto não fazemos injúria alguma ao Sr. Dr. Macedo; a história literária de todos os países está cheia de exemplos semelhantes. A verdade, porém, é que o livro traz no rosto o nome do Sr. Dr. Macedo, como *autor* do romance, e esta interpretação parece-nos a mais aceitável. Em todo o caso, apraz-nos ter de falar a um nome conhecido, sobre o qual pesa a larga responsabilidade do talento.

O autor declara que a história é verdadeira, que é uma história de ontem, um fato real, com personagens vivos; a ação passa nesta corte, e começa no dia de Reis do ano passado, assim, pois, é muito possível que os próprios personagens d'*O Culto do Dever* estejam lendo estas linhas. Pode a crítica apreciar livremente as paixões e os sentimentos em luta neste livro, analisar os personagens, aplaudi-los ou condená-los, sem ferir o amor-próprio de criaturas existentes? Realidade ou não, o livro está hoje no domínio do público, e naturalmente fará parte das obras completas do Sr. Dr. Macedo; o fato sobre que ele se baseia já passou ao terreno da ficção; é coisa própria do autor. Nem podia deixar de ser

assim; a simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito uma *gazetilha*; é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte. A crítica não aprecia o caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim o caráter das personagens pintadas pelo poeta, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor.

Aos que não tiverem lido *O Culto do Dever* parecerá excessivo este nosso escrúpulo; todavia, o escrúpulo é legítimo à vista de urna circunstância: há no romance uma cena, a bordo do vapor *Santa Maria*, na qual o autor faz intervir a pessoa de Sua Alteza o Sr. Conde d'Eu, companheiro de viagem de uma das personagens, cuja mão o príncipe aperta cordialmente. Não é crível que a liberdade da ficção vá tão longe; e nós cremos sinceramente na realidade do fato que serve de assunto a *O Culto do Dever*.

O dever é a primeira e a última palavra do romance; é o seu ponto de partida, é o seu alvo; cumprir o dever, à custa de tudo, eis a lição do livro. Estamos de acordo com o autor nos seus intuitos morais. Como os realiza ele? sacrificando a felicidade de uma moça no altar da pátria; uma noiva que manda o noivo para o campo da honra; o traço é lacedemônio, a ação é antiga.

*Faites votre devoir et laissez faire aux dieux*

Angelina tem uma expressão idêntica para convencer o noivo. É à força da sua palavra, imperiosa mas serena, que Teófilo vai assentar praça de voluntário, e parte para a guerra. Angelina faz tudo isso por uma razão que o autor repete a cada página do livro; é que ela foi educada por um pai austero e rígido; Domiciano influiu no coração de sua filha o sentimento do dever, como pedra de toque para todas as suas ações; o próprio Domiciano morre vítima da austeridade da sua consciência. Há nesta simples exposição elementos dramáticos; O autor tem diante de si uma tela vasta e própria para traçar um grande quadro e preparar um drama vivo. Por que o não fez? O autor dirá que não podia alterar a realidade dos fatos; mas esta resposta é de poeta, é de artista? Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação; *O Culto do Dever* deitava abaixo *Corina, Adolfo, Manon Lescaut*. O poeta daria a demissão e o cronista ria a direção do Parnaso. Demais, o autor podia, sem alterar os fatos, fazer obra de artista, criar em vez de repetir; é isso que não encontramos n'*O Culto do Dever*. Dizia acertadamente Pascal que sentia grande prazer quando no autor de um livro, em vez de um orador, achava um homem. Debalde se procura o homem n'*O Culto do Dever*; a pessoa que narra os acontecimentos daquele romance, e que se diz testemunha dos fatos, será escrupulosa na exposição de todas as circunstâncias, mas está longe de ter uma alma, e o leitor chega à última página com o espírito frio e o coração indiferente.

E contudo, não faltam ao poeta elementos para interessar; o nobre sacrifício de uma moça que antepõe o interesse de todo ao seu próprio interesse, o coração da pátria ao seu próprio coração, era um assunto fecundo; o poeta podia tirar daí páginas deliciosas, situações interessantes.

Qual era o meio de mostrar a grandeza do dever que Angelina pratica? Seguramente que não é repetindo, como se faz no romance, a palavra *dever*, e lembrando a cada passo as lições de Domiciano. A grandeza do dever, para que a situação de Angelina nos interessasse, devia nascer da grandeza do sacrifício, e a grandeza do sacrifício da grandeza do amor. Ora, o leitor não sente de modo nenhum o grande amor de Angelina por Teófilo; depois de assistir à declaração na noite de Reis, à confissão de Angelina a seu pai, e à partida de Teófilo, para Portugal, o leitor é solicitado a ver o episódio da morte de Domiciano, e outros, e o amor de Angelina, palidamente descrito nos primeiros capítulos, não aparece senão na boca do narrador; a resolução da moça para que Teófilo vá para o Sul, é-lhe inspirada sem luta alguma; a serenidade das suas palavras, longe de impor o espírito do leitor, lança-o em grande perplexidade; Angelina afirma, é verdade, que vai sentir muito com a separação de Teófilo; mas se o diz, não faz senti-lo. Quando Rodrigo mata, em desforço de uma injúria, o pai de Ximena, e esta vai pedir vingança ao rei, que luta não se trava no coração da amante do Cid! O dilema aí é cruel: pedir o sangue do amante em paga do sangue do pai. Ximena estorce-se, lamenta-se, lava-se em lágrimas; metade da sua vida matou a outra metade, como ela mesma diz; e o leitor sente toda a grandeza da dor, toda a nobreza do sacrifício: Ximena é uma heroína sem deixar de ser mulher.

Se trazemos este exemplo não é pelo gosto de opor à obra do poeta brasileiro a obra de um gênio trágico; nossa intenção é indicar, por comparação de um modelo, quais os meios de fazer sentir ao leitor a extensão de um sacrifício. Francamente, a Angelina da vida real, a Angelina que talvez esteja lendo estas linhas, há de desconhecer-se na própria obra do poeta.

Teófilo deve sentir a mesma estranheza quando ler o livro do Sr. Dr. Macedo. Quando, ao tratar-se em casa de Angelina do nobre sacrifício do Imperador e de seus augustos genros, partindo para a guerra, a tia Plácida faz uma observação intempestiva. Teófilo responde-lhe com duas falas inspiradas de patriotismo e decidida coragem. O ato do cidadão que não acode à voz da pátria é qualificado por ele de covarde e mais infame. A conclusão do leitor é óbvia: Teófilo vai adiar o casamento, vai partir para a guerra; nada nos autoriza a crer que ele se guie pela moral de Talleyrand. Pois bem, acontece exatamente o contrário. Quando mais tarde o narrador, testemunha dos fatos, lembra-lhe o dever de ir para o Sul, Teófilo responde com o amor de Angelina, dizendo que a honra da pátria está confiada a milhões de filhos, e que a esperança da moça está somente

nele; lembram-lhe as suas palavras; ele responde que *foi imprudente em proferi-las*, dizem-lhe que Angelina só se casará depois da guerra; ele dispõe-se a ir falar à noiva, e destruir esses *escrúpulos desabridos*.

Teófilo vai ter com Angelina, a noiva mostra-se inabalável; a sua condição é que o moço vá para o Sul, prometendo esperá-lo na volta da campanha. Não devo, responde ela com a serena impassibilidade do *non possumus* pontifício. Todos a cercam, instam todos; Angelina não recua um passo. Mas que faz Teófilo? Gasta três dias em rogativas inúteis; roja-se aos pés da moça para alcançar a sanção daquilo que ele, pouco antes condenava como ato infamante. Não alcançando nada, trama-se uma conspiração: Teófilo reporta-se à vontade de sua mãe, que deve chegar da fazenda; a mãe é prevenida a tempo; convenciona-se que ela recusara licença ao filho para partir; segundo a opinião primitiva de Teófilo, aquilo era nada menos que a conspiração dos covardes; o moço, porém, não se preocupa muito com isso; rompe a conspiração; a mãe nega ao filho a licença de partir, o irmão e a irmã falam no mesmo sentido; é tudo vão: Angelina persiste em que o noivo deve ir para o Sul. A figura da moça, confessemos-lo, impõe aquilo pelo contraste; será uma grandeza mas é uma grandeza que se alenta da fraqueza dos outros. O certo é que, não podendo alcançar outra resposta, Teófilo resolve-se a partir, o que dá lugar à cena dos bilhetes escritos, entre os dois noivos; Angelina escreve ocultamente, uma ordem de partir, ao passo que Teófilo escreve em outro papel, ao mesmo tempo, a sua resolução de obedecer; os dois bilhetes são lidos na mesma ocasião. A idéia será original, mas a cena não tem gravidade; e se foi trazida para salvar Teófilo, o intento é inútil, porque aos leitores perspicazes, Teófilo transige com a obstinação de Angelina, não se converte.

Ora, o Teófilo da vida real quererá reconhecer-se nesta pintura? Duvidamos muito. Se o autor quisesse pintar em Teófilo a instabilidade do caráter, a contradição dos sentimentos, nada teríamos que lhe dizer: a figura era completa. Mas não; desde começo Teófilo é apresentado aos leitores como um moço honrado, sério, educado em boa escola de costumes; Domiciano não se farta de elogiá-lo. A intenção do autor é visível: mas a execução traiu-lhe a intenção.

Dissemos acima que Teófilo partira para Portugal, logo depois da sua declaração a Angelina; os leitores terão curiosidade de saber o motivo dessa partida, que dá lugar a uma longa cena, idêntica à da conspiração. O motivo é ir recolher uma herança deixada por um parente de Teófilo; há o mesmo concerto unânime de rogativas; mas nem Angelina, nem Domiciano consentem que o moço fique. É dever, responde Angelina; e devemos dizer que a repetição desta palavra torna-se quase uma ostentação de virtude. Parte o moço e deixa todos consternados. O que torna, porém, esta cena inútil e sobreposse, é que a aflição geral nasce de uma dificuldade que não existe. Se a noiva está pedida, se os dois

noivos se amam, se nem a mãe, nem o irmão do rapaz lhe impõem o dever de partir, não havia um meio simples, um recurso forense, para remediar a situação? Um advogado não fazia as vezes do herdeiro? Esta pergunta é tão natural que durante a leitura do capítulo esperamos sempre ouvi-la da boca de um dos personagens, e contávamos que aquela solução traria a felicidade a todos, arrancando-os a um mal imaginário.

Domiciano, descrito pejo autor como o tipo do dever, seria mais bem acabado, se a sua virtude fosse mais discreta e menos exigente. Os sacrifícios que ele pratica são realmente dolorosos; mas essa virtude não paira numa região elevada; amesquinha-se, dilui-se, no capítulo em que o bom do velho fala de uma violeta dada por Angelina a Teófilo. Essa violeta, no entender de Domiciano, é um erro grave, causou-lhe uma dor profunda; o leitor admira-se de uma virtude tão minuciosa; mas a crítica de tamanho alvoroço no pai de Angelina, não é o leitor quem a faz, é o próprio narrador que não podendo ter-se, pergunta-lhe com uma gravidade cômica, quantas flores não lhe deu a mulher antes de se casarem. Desde esse capítulo o interesse por Domiciano não é tamanho como devera ser; as suas belas palavras, recusando abandonar o trabalho, apesar da certeza de que morre, impressionam, decerto, mas o espírito está prevenido pela cena da violeta, e não se apaixona por aquela santa dignidade.

Tais contrastes, tais omissões, tornam os personagens d'*O Culto do Dever* pouco aceitáveis da parte de um apreciador consciencioso. Em geral, as personagens estão apenas esboçadas; o espírito não as retém; ao fechar o livro dissipam-se todas como sombras impalpáveis; como elas não comovem, o coração do leitor não conserva o menor vestígio de sensação, a menor impressão de dor.

Faltariam ao poeta as tintas necessárias para traduzir uma obra melhor? Sinceramente, não; contestando o merecimento d'*O Culto do Dever*, seria ridículo negar o talento do Sr. Dr. Macedo. O que desejamos, sobretudo, é que os talentos provados, os talentos reconhecidos, tenham sempre em vista o interesse da sua glória, e não se exponham ao desastre de produzir um livro mau.

*O Culto do Dever* é um mau livro, como a *Nebulosa* é um belo Poema. Esta será a linguagem dos amigos do poeta, a linguagem dos que amam deveras as boas obras, e almejam antes de tudo o progresso da literatura nacional.

O que esses desejam sinceramente é que o Sr. Dr. Macedo, nos lazeres que lhe deixar a política, escreva uma nova obra, evocando a musa que outras vezes o inspirou; as letras ganharão com isso; o seu nome receberá novo lustre, ficando-nos o prazer de registrar nestas mesmas colunas o esplendor da sua nova vitória.



Isto em relação ao poeta.

Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia, — meio único de fazer com que uma obra de imaginação, zombando do açoite do tempo, chegue, inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade.

## José de Alencar: Iracema (1866)

A escola poética, chamada escola americana, teve sempre adversários, o que não importa dizer que houvesse controvérsia pública. A discussão literária no nosso país é uma espécie de *steep-chase*, que se organiza de quando em quando; fora disso a discussão trava-se no gabinete, na rua, e nas salas. Não passa daí em nos parece que se deva chamar escola ao movimento que atraiu as musas nacionais para o tesouro das tradições indígenas. Escola ou não, a verdade é que muita gente viu na poesia americana uma aberração selvagem, uma distração sem graça, nem gravidade. Até certo ponto tinha razão: muitos poetas, entendendo mal a musa de Gonçalves Dias, e não podendo entrar no fundo do sentimento e das idéias, limitaram-se a tirar os seus elementos poéticos do vocabulário indígena; rimaram as palavras, e não passaram adiante; os adversários, assustados com a poesia desses tais, confundiram no mesmo desdém os criadores e os imitadores, e cuidaram desacreditar a idéia fulminando os intérpretes incapazes.

Erravam decerto: se a história e os costumes indianos inspiraram poetas como José Basílio, Gonçalves Dias, e Magalhães, é que se podia tirar dali criações originais, inspirações novas. Que importava a invasão da turbamulta? A poesia deixa de ser a misteriosa linguagem dos espíritos, só porque alguns maus rimadores foram assentar-se ao sopé do Parnaso? O mesmo se dá com a poesia americana. Havia também outro motivo para condená-la: supunham os críticos que a vida indígena seria, de futuro, a tela exclusiva da poesia brasileira, e nisso erravam também, pois não podia entrar na idéia dos criadores, obrigar a musa nacional a ir buscar todas as suas inspirações no estudo das crônicas e da língua primitiva. Esse estudo era um dos modos de exercer a poesia nacional; mas, fora dele, não está aí a própria natureza, opulenta, fulgurante, vivaz, atraindo os olhos dos poetas, e produzindo páginas como as de Porto Alegre e Bernardo Guimarães?

Felizmente, o tempo vai esclarecendo os ânimos; a *poesia dos caboclos* está completamente nobilitada; os rimadores de palavras já não podem conseguir o descrédito da idéia, que venceu com o autor de "*I-Juca-Pirama*", e acaba de vencer com o autor de *Iracema*. É deste livro que vamos falar hoje aos nossos leitores.

As tradições Indígenas encerram motivos para epopéias e para, églogas; podem inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos. Há aí lutas gigantescas, audazes capitães, ilíadas sepultadas no esquecimento; o amor, a amizade, os costumes domésticos tendo a simples natureza por teatro, oferecem à musa lírica, páginas

deliciosas de sentimento e de originalidade. A mesma pena que escreveu "I-Juca Pirama" traçou o lindo monólogo de "Marabá"; o aspecto do índio Kobé e a figura poética de Lindóia são filhos da mesma cabeça; as duas partes dos *Natchez* resumem do mesmo modo a dupla inspiração da fonte indígena. O poeta tem muito para escolher nessas ruínas já exploradas, mas não completamente conhecidas. O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos de guerra; se há aí algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a pocema da guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente votado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores e dos seus infortúnios. Estamos certos de que não falta ao autor de *Iracema* energia e vigor para a pintura dos vultos heróicos e das paixões guerreiras; Irapuã e Poti a esse respeito são irrepreensíveis; o poema de que o autor nos fala deve surgir à luz, e então veremos como a sua musa emboca a tuba épica; este livro, porém, limita-se a falar do sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração.

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-nos o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. O intuito era acertado; não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pôde realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas idéias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo a que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos.

A fundação do Ceará, os amores de Iracema e Martim, o ódio de duas nações adversárias, eis o assunto do livro. Há um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação. Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma ação interessante, episódios originais, e mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema. Apesar do valor histórico de alguns personagens, com Martim e Poti (o célebre Camarão, da guerra holandesa), a maior soma de interesse concentra-se na deliciosa filha de Araken. A pena do cantor d'O *Guarani* é feliz nas criações femininas; as mulheres dos seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza, e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração. Iracema é da mesma família. Em poucas

palavras descreve o poeta a beleza física daquela Diana selvagem. Uma frase imaginosa e concisa, a um tempo, exprime tudo.

A beleza moral vem depois, com o andar dos sucessos: a filha do pajé, espécie de vestal indígena, vigia do segredo da jurema, é um complexo de graças e de paixão, de beleza e de sensibilidade, de casta reserva e de amorosa dedicação. Realça-lhe a beleza nativa a poderosa paixão do amor selvagem, do amor que procede da virgindade da natureza, participa da independência dos bosques, cresce na solidão, alenta-se do ar agreste da montanha.

Casta, reservada, na missão sagrada que lhe impõe a religião do seu país, nem por isso Iracema resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher. Não resiste, nem indaga; desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão. Se o amante a abandonasse, a selvagem iria morrer de desgosto e de saudade, no fundo do bosque, mas não oporia ao volúvel mancebo nem uma súplica nem uma ameaça. Pronta a sacrificar-se por ele, não pediria a mínima compensação do sacrifício. Não presente o leitor, através da nossa frase inculta e sensabor, uma criação profundamente verdadeira? Não se vê na figura de Iracema, uma perfeita combinação do sentimento humano com a educação selvagem? Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e para sentir.

Iracema é tabajara; entre a sua nação e a nação potiguara há um ódio de séculos; Martim, aliado dos potiguaras, andando erradio, entra no seio dos tabajaras, onde é acolhido com a franqueza própria de uma sociedade primitiva; é estrangeiro, é sagrado; a hospitalidade selvagem é descrita pelo autor com cores simples e vivas.

O europeu abriga-se na cabana de Araken, onde a solícitude de Iracema prepara-lhe algumas horas de folgada ventura.

O leitor vê despontar o amor de Iracema ao contacto do homem civilizado. Que simplicidade, e que interesse! Martim cede a pouco e pouco à influência invencível daquela amorosa solícitude. Um dia lembra-lhe a pátria e sente-se tomado de saudade: — "Uma noiva te espera?" pergunta Iracema.

O silêncio é a resposta do moço. A virgem não censura, nem suplica; dobra a cabeça sobre a espádua, diz o autor, como a tenra planta da carnaúba, quando a chuva peneira na várzea.

Desculpe o autor se desfolhamos por este modo a sua obra; não escolhemos belezas, onde as belezas sobram, trazemos ao papel estes traços que nos

parecem caracterizar a sua heroína, e indicar ao leitor, ainda que remotamente, a beleza da filha de Araken.

Heroína, dissemos, e o é decerto, naquela divina resignação. Uma noite, no seio da cabana, a virgem de Tupã torna-se esposa de Martim; cena delicadamente escrita, que o leitor adivinha, sem ver. Desde então Iracema dispôs de si; a sua sorte está ligada à de Martim; o ciúme de Irapuã e a presença de Poti, precipitam tudo; Poti e Martim devem partir para a terra dos potiguaras; Iracema os conduz, como uma companheira de viagem. A esposa de Martim abandona tudo, o lar a família, os irmãos, tudo para ir perecer ou ser feliz com o esposo. Não é o exílio, para ela o exílio seria ficar ausente do esposo, no meio dos seus. Todavia, essa resolução suprema custa-lhe sempre, não arrependimento, mas tristeza e vergonha, no dia em que após uma batalha entre as duas nações rivais, Iracema vê o chão coalhado de sangue dos seus irmãos. Se esse espetáculo não a comovesse, ia-se a simpatia que ela nos inspira; mas o autor teve em conta que era preciso interessá-la, pelo contraste da voz do sangue e da voz do coração.

Daí em diante a vida de Iracema é uma sucessão de delícias, até que uma circunstância fatal vem pôr termo aos seus jovens anos. A esposa de Martim concebe um filho. Que doce alegria não banha a fronte da jovem mãe! Iracema vai dar conta a Martim daquela boa nova; há uma cena igual nos *Natchez*; seja-nos lícito compará-la à do poeta brasileiro.

Quando Renê, diz o poeta dos *Natchez*, teve certeza de que Celuta trazia um filho no seio, acercou-se dela com santo respeito, e abraçou-a delicadamente para não machucá-la. "Esposa, disse ele, o céu abençoou as tuas entranhas."

A cena é bela, decerto; é Chateaubriand quem fala; mas a cena de *Iracema* aos nossos olhos é mais feliz. A selvagem cearense aparece aos olhos de Martim, adornada de flores de maniva, trava da mão dele, e diz-lhe:

— Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho.

— Filho, dizes tu? exclamou o cristão em júbilo.

Ajoelhou ali, e cingindo-a com os braços, beijou o ventre fecundo da esposa.

Vê-se a beleza deste movimento, no meio da natureza viva, diante de uma filha da floresta. O autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por estes meios simples, naturais, e belos. Que melhor adoração queria a maternidade feliz, do que aquele beijo casto e eloqüente? Mas tudo passa; Martim sente-se tomado de nostalgia; lembrem-lhe os seus e a pátria; a selvagem do Ceará, como a selvagem da Luisiana, começa então a sentir a sua

perdida felicidade. Nada mais tocante do que essa longa saudade, chorada no ermo, pela filha de Araken, mãe desgraçada, esposa infeliz que viu um dia partir o esposo, e só chegou a vê-lo de novo, quando a morte já voltava para ela os seus olhos lânguidos e tristes.

Poucas são as personagens que compõem este drama da solidão, mas os sentimentos que as movem, a ação que se desenvolve entre elas, é cheia de vida, de interesse, e de verdade.

Araken é a solenidade da velhice contrastando com a beleza agreste de Iracema: um patriarca do deserto, ensinando aos moços os conselhos da prudência e da sabedoria. Quando Irapuã, ardendo em ciúme pela filha do pajé, faz romper os seus ódios contra os potiguaras, cujo aliado era Martim, Araken opõe-lhe a serenidade da palavra, a calma da razão. Irapuã e os episódios da guerra fazem destaque no meio do quadro sentimental que é o fundo do livro; são capítulos traçados com muito vigor, o que dá novo realce ao robusto talento do poeta.

Irapuã é o ciúme e o valor marcial; Araken a austera sabedoria dos anos; Iracema o amor. No meio destes caracteres distintos e animados, a amizade é simbolizada em Poti. Entre os indígenas a amizade não era este sentimento, que à força de civilizar-se, tornou-se raro; nascia da simpatia das almas, avivava-se com o perigo, repousava na abnegação recíproca; Poti e Martim, são os dois amigos da lenda, votados à mútua estima e ao mútuo sacrifício.

A aliança os uniu; o contacto fundiu-lhes as almas; todavia, a afeição de Poti difere da de Martim, como o estado selvagem do estado civilizado; sem deixarem de ser igualmente amigos, há em cada um deles um traço característico que corresponde à origem de ambos; a afeição de Poti tem a expressão ingênua, franca, decidida; Martim não sabe ter aquela simplicidade selvagem.

Martim e Poti sobrevivem à catástrofe de Iracema, depois de enterrá-la ao pé de um coqueiro; o pai desventurado toma o filho órfão de mãe, e arreda-se da praia cearense. Umedecem-se os olhos ante este desenlace triste e doloroso, e fecha-se o livro, dominado ainda por uma profunda impressão.

Contar todos os episódios desta lenda interessante seria tentar um resumo impossível; basta-nos afirmar que os há, em grande número, traçados por mão hábil, e todos ligados ao assunto principal. O mesmo diremos de alguns personagens secundários, como Caubi e Andira, um, jovem guerreiro, outro, guerreiro ancião, modelados pelo mesmo padrão a que devemos Poti e Araken.

O estilo do livro e como a linguagem daqueles povos: imagens e idéias, agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras da montanha, cintilam nas cento e cinquenta páginas da *Iracema*. Há, sem dúvida, superabundância de imagens, e o autor com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer esse defeito. O autor emendará, sem dúvida a obra, empregando neste ponto uma conveniente sobriedade. O excesso, porém, se pede a revisão da obra, prova em favor da poesia americana, confirmando ao mesmo tempo o talento original e fecundo do autor. Do valor das imagens e das comparações, só se pode julgar lendo o livro, e para ele enviamos os leitores estudiosos.

Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo, e da meditação, escrito com sentimento e consciência. Quem o ler uma vez, voltará muitas mais a ele, para ouvir em linguagem animada e sentida, a história melancólica da *virgem dos lábios de mel*. Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus há de avigorar-se com obras de tão superior quilate. Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe, O Guarani, Diva, Lucíola*, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima.

## Junqueira Freire: Inspirações do claustro (1866)

Devíamos falar hoje do último livro do Sr. Fagundes Varela; o talentoso autor do prefácio que acompanha os *Cantos e Fantasias*, diz ali que um dos modelos do mavioso poeta foi o autor das *Inspirações do Claustro*; esta alusão trouxe-nos à memória um dos talentos mais estimados da nossa terra, e lembrou-nos de algum modo o cumprimento de uma promessa feita algures. Além de que, convém examinar se há realmente alguma filiação entre o poeta baiano e o poeta fluminense. Trataremos pois de Junqueira Freire e da sua obra, adiando para a semana próxima o exame do belo livro do Sr. Varela. Nisto executamos o programa desta revista; quando a semana for nula de publicações literárias, — e muitas o são, — recorreremos à estante nacional, onde não faltam livros para folhear, em íntima conversa com os leitores.

Nem todos os poetas podem ter a fortuna de Junqueira Freire, que atravessou a vida cercado de circunstâncias romanescas e legendárias.

A sua figura destaca-se no fundo solitário da cela comprimindo ao peito o desespero e o remorso. Como dizem de Mallebranche, poderia dizer-se dele que e uma águia encerrada no templo, batendo com as vastas asas as abóbadas sombrias e imóveis do santuário. Rara fortuna esta, que nos arreda para longe dos tempos atuais, em que o poeta, depois de uma valsa de Strauss, vai chorar uma comprida elegia; este é decerto o mais infeliz: qualquer que seja a sinceridade da sua dor, nunca poderá ser acreditado pelo vulgo, a quem não e dado perscrutar toda a profundidade da alma humana.

Junqueira Freire entrou para o claustro, levado por uma tendência ascética; esta nos parece a explicação mais razoável, e é a que resulta, não só da própria natureza do seu talento, como do texto de alguns dos seus cantos. Três anos ali esteve, e de lá saiu, após esse tempo, trazendo consigo um livro e uma história. Todas as ilusões desesperos, ódios, amores, remorsos, contrastes, vinham contados ali, página por página. Não é palestra de sacristia, nem mexerico de locutório; é um livro profundamente sentido, uma história dolorosamente narrada em versos, muitas vezes duros, mas geralmente saídos do coração. Compreende-se que um livro escrito em condições tais, devia atrair a atenção pública; o poeta vinha falar da vida monástica, não como filósofo, mas como testemunha, como o observador, como vítima. Não discutia a santidade da instituição; reunia em algumas páginas a história íntima do que vira e sentira. O livro era ao mesmo tempo uma sentença e uma lição; não significava uma aspiração poética, pretendia ser uma obra de utilidade; a epígrafe de P.-L.



Courrier, inscrita no prefácio, parece-nos que não exprime senão isto. De todas estas circunstâncias nasceu, antes de tudo, um grande interesse de curiosidade.

Que viria dizer aquela alma, escapa do mosteiro, heróica para uns, covarde para outros? Essa foi a nossa impressão, antes de lermos pela primeira vez as *Inspirações do Claustro*. Digamos em poucas palavras o que pensamos do livro e do poeta, a quem parece que os deuses amavam, pois que o levaram cedo.

No prefácio que acompanha as *Inspirações do Claustro*, Junqueira Freire procura defender-se previamente de uma censura da crítica: a censura de inconseqüência, de contradição, de falta de unidade no livro, censura que, segundo ele, deve recair sobretudo no caráter diferente dos "Claustros", a apologia do convento, e do "Monge" condenação da ordem monástica. Teme, disse ele, que lhe chamem o livro uma coleção de orações e blasfêmias. Caso raro! O poeta via objeto de censura exatamente naquilo que faz a beleza da obra; defendia-se de um contraste, que representa a consciência e a unidade do livro. Sem esse duplice aspecto, o livro das *Inspirações* perde o encanto natural, o caráter de uma história real e sincera; deixa de ser um drama vivo. Contrário a si mesmo, cantando por inspirações opostas, aparece-nos o homem através do poeta; vê-se descer o espírito da esfera da ilusão religiosa para o terreno da realidade prática; assiste-se às peripécias daquela transformação; acredita-se na palavra do poeta, pois que ele sai, como Enéias, dentre as chamas de Tróia. O escrúpulo portanto era demasiado, era descabido; e a explicação que Junqueira Freire procura dar ao duplice caráter das suas *Inspirações*, sobre desnecessária, é confusa.

A poesia dos "Claustros" é uma apologia da instituição monástica; estava então no pleno verdor das suas ilusões religiosas. O convento para ele é o refúgio único e santo às almas sequiosas de paz, revestidas de virtude. A voz do poeta é grave, a expressão sombria, o espírito ascético. Não hesita em clamar contra o século, a favor do mosteiro contra os homens, a favor do frade. Confundindo na mesma adoração os primeiros solitários com os monges modernos, a instituição primitiva com a instituição atual, o poeta levanta um grito contra a filosofia, e espera morrer abraçado à cruz do claustro.

O que faz interessar esta poesia é que ela representa um estado sincero da alma do poeta, uma aspiração conscienciosa; a designação do século XVIII, feita por ele, para tirar os seus versos do círculo das impressões atuais e constituí-los em simples apreciação histórica, nada significa ali, e se alguma coisa pudesse significar, não seria a favor do prestígio do livro. Os "Claustros", o "Apóstolo Entre as Gentes", e algumas outras páginas, exprimindo o estado contemplativo do poeta, completam essa unidade do livro que ele não viu, por virtude de um

escrúpulo exagerado. Não diz ele próprio algures, saudando a profissão de um religioso:

Eu também ideei a linda imagem  
Da placidez da vida;  
Eu também desejei o claustro estéril  
Como feliz guarida.

Pois bem, as páginas aludidas representam nada menos que a imagem ideada pelo poeta; dar-lhes outra explicação é mutilar a alma do livro.

O poeta canta depois o "Monge". É o averso da medalha; é a decepção, o arrependimento, o remorso. Aqui já o claustro não é aquele refúgio sonhado nos primeiros tempos; é um cárcere de ferro, o homem se estorce de desespero, e chora suas ilusões perdidas. Quereis ver que profundo abismo separa o "Monge" dos "Claustros", ligando-o todavia, por uma sucessão natural? O próprio monge o diz:

Corpo nem alma os mesmos me ficaram.  
Homem que fui não sou. Meu ser, meu todo  
Fugiu-me, esvaeceu-se, transformou-se.  
Vivo, mas acabei meu ser primeiro.

.....  
Dista, dista de mim minh'alma antiga.

Aquele *ser primeiro*, aquela *alma antiga*, é o ser, é a alma dos "Claustros". A transformação do poeta fica aí perfeitamente definida no livro. E para avaliar a tremenda queda que a alma devia sentir basta comparar essas duas composições, tão diversas entre si, na forma e na inspiração; elas resumem a história dos três anos de vida do convento, aonde o poeta entrou cheio de crença viva, e donde saiu extenuado e descrente, não das coisas divinas, mas das obras humanas. Da comparação entre essas duas poesias, fruto de duas épocas, é que resulta a autoridade de que vem selada aquela sentença contra a instituição monacal. Sem excluir da comparação o "Apóstolo Entre as Gentes", devemos todavia lembrar que há nessa poesia um tom geral, um espírito puramente religioso, que não deriva da inspiração dos "Claustros", nem se prende à existência dos mosteiros. O poeta canta simplesmente a missão do apóstolo; a história e a religião são as suas musas. Falando a um sentimento mais universal, pois que a filosofia não tem negado até hoje a grandeza histórica do apostolado cristão, Junqueira Freire eleva-se mais ainda que em todas as outras poesias, e acha até uma nova harmonia para os seus versos que são os mais perfeitos do livro. Aí é ele mais poeta e menos frade: alguns versos mesmo deviam produzir estranha impressão aos solitários do Mosteiro; o poeta não hesita em proclamar a unidade religiosa de todos os homens, a mesma

divindade dominando em todas as regiões, sob nomes diversos. Os últimos versos, porém, resumem a superioridade do sacerdote cristão; superioridade que o poeta faz nascer da constância e do infortúnio:

Nos, áditos do místico pagode  
O ministro de Brama aspira incensos.  
O áugure de Teos assentado  
Na trípole tremente auspícios canta.  
O piaga de Tupá, severo e casto,  
Nas ocas tece os versos dos oráculos.  
E o sacerdote do Senhor, — sozinho, —  
Coberto de baldões, a par do réprobo,  
Ante o mundo ao martírio o colo curva,  
E aos céus cantando um hino sacrossanto,  
Como as notas finais do órgão do templo,  
Confessa a Deus, e — confessando — morre.

A sentença de impiedade que o poeta antevia, se lhe deram, não teve nem efeito nem base. Combatendo o anacronismo e a ociosidade de uma instituição religiosa, Junqueira Freire não se desquitava da fé cristã. A impiedade não estava nele, estava nos outros. Veja-se, por exemplo, os versos a "Frei Bastos", um Bossuet, na frase do poeta, que se afogava, ébrio de vinho:

No imundo pego da lascívia impura  
.....  
Desces do altar à crápula homicida,  
Sobes da crápula aos fulmíneos púlpitos.  
Ali teu brado lisonjeia os vícios,  
Aqui atroa apavorado os crimes.  
E os lábios rubros dos femíneos beijos  
Disparam raios que as paixões aterram.

Ora, vejamos: este espetáculo era próprio para avigorar o espírito do poeta, na sua dedicação à vida monástica? Imagine-se uma alma jovem, de elevadas aspirações, ascética por índole, buscando na solidão do claustro um refúgio e um descanso, e indo lá encontrar os vícios e as paixões cá de fora; compare-se e veja-se, se a elegia do "Monge" não é o eco sincero e eloqüente de uma dor eloqüente e sincera.

"Meu Filho no Claustro" e a "Freira" exprimem o mesmo sentimento do "Monge"; mas aí o quadro é mais restrito, e a inspiração menos impetuosa. O monólogo da "Freira" é sobretudo lindo pela originalidade da idéia, e por uma expressão franca e ingênua, que contrasta singularmente com a castidade de uma esposa do Senhor.

Fora dessas poesias que compõem a história do monge e do poeta, muitas outras há nas *Inspirações do Claustro*, filhas de inspiração diversa, e que servem para caracterizar o talento de Junqueira Freire: "Milton", o "Apóstata", o "Converso", o "Misanthropo", o "Renegado" várias nênias a morte de alguns religiosos. Todas nascem do claustro; pelo assunto e pela forma; vê-se que foram compostas na solidão da cela; esta observação precede mesmo em relação ao "Renegado", canção do judeu. Uma só poesia faz destaque no meio de todas essas: é a que tem referência a uma mulher e a um amor. Entraria o amor, por alguma coisa, na resolução que levou Junqueira Freire para o fundo do mosteiro? Ou, pelo contrário, precipitou ele o rompimento do monge e do claustro? A este respeito, como de tudo quanto diz respeito ao poeta, apenas podemos conjecturar; nada sabemos de sua vida, senão o que ele próprio refere no prefácio. Qualquer que seja, porém, a explicação dessa página obscura, nem por isso deixa ela de ser uma das mais dolorosas da vida do poeta, um elemento de apreciação literária e moral do homem.

Tratamos até aqui do frade; vejamos o poeta. Junqueira Freire diz no prefácio que não é poeta, e não o diz para preencher essa regra de modéstia literária, que é comum nos prólogos; sentia em si, diz ele, a reflexão gelada de Montaigne, que apaga os ímpetos. Teria razão o autor das *Inspirações*? Acharmos que não. Não é inspiração que lhe falta, nem fervor poético; colorido, vigor, imagens belas e novas, tudo isso nos parece que sobram em Junqueira Freire. O seu verso, porém, às vezes incorreto, às vezes duro, participa das circunstâncias em que nasceu; traz em si o cunho das impressões que rodeavam o poeta; Junqueira Freire pretendia mesmo dar-lhe o caráter de *prosa medida*, e por honra da musa e dele devemos afirmar que o sistema muitas vezes lhe falhou. Tivesse ele o cuidado de aperfeiçoar os seus versos, e o livro ficaria completo pelo lado da forma. O que lhe dá sobretudo um sabor especial é a sua grande originalidade, que deriva não só das circunstâncias pessoais do autor, mas também da feição própria do seu talento; Junqueira Freire não imita ninguém; rude embora, aquela poesia é propriamente dele; sente-se ali essa preciosa virtude que se chama — individualidade poética. Com uma poesia sua, uma língua própria, exprimindo idéias novas e sentimentos verdadeiros, era um poeta fadado para os grandes arrojados, e para as graves meditações. Quis Deus que ele morresse na flor dos anos, legando à nossa bela pátria a memória de um talento tão robusto quanto infeliz.

## Porto Alegre: Colombo (1866)

O assunto *político* é a preocupação do momento. Hoje todos os olhos estão voltados para a casa dos legisladores. Que viria fazer a poesia, a poesia que não vota nem discute, no dia em que o congresso da nação está reunido para discutir e votar? Não estranhem, pois, os leitores destas revistas, se não fazemos hoje nenhuma apreciação literária. Apenas mencionaremos a próxima chegada do poema épico do Sr. Porto Alegre, *Colombo*, impresso em Berlim, onde se acha o ilustre poeta. Os que cultivam as letras, e os que as apreciam, já conhecem por terem lido e relido, alguns belos fragmentos do poema agora publicado. Muitos dos principais episódios têm vindo à luz em revistas literárias.

O talento do Sr. Porto Alegre acomoda-se perfeitamente ao assunto do poema; tem as energias, os arrosos, os movimentos que requer a história de Cristóvão Colombo, e o feito grandioso da descoberta de um continente. Nenhum assunto oferece mais vasto campo à invenção poética. Tudo conspirou para levantar a figura de Colombo, até mesmo a perseguição, que é a coroa dos Galileus da navegação, como dos Galileus da ciência. Descobrimo um continente virgem à atividade dos povos da Europa, atirando-se à realização de uma idéia através da fúria dos elementos e dos obstáculos do desconhecido, Colombo abriu uma nova porta ao domínio da civilização. Quando Victor Hugo, procurando a mão que há de empunhar neste século o archote do progresso, aponta aos olhos da Europa a mão da *eterna nação yankee*, como dizem os americanos, presta indiretamente uma homenagem à memória do grande homem que dotou o XV século com um dos feitos mais assombrosos da história. Tal é o herói, tal é a história, que o Sr. Porto Alegre escolheu para assunto do poema épico com que acaba de brindar as letras pátrias.

O assunto de *Colombo* devia ser tratado por um americano; folgamos de ver que esse americano é filho deste país. Não é somente o seu nome que fica ligado a uma idéia grandiosa, mas também o nome brasileiro. Como se houve o Sr. Porto Alegre na concepção do poema? Já conhecemos alguns fragmentos, que, embora formosos, não nos podem dar todo o conjunto da obra. Mas o nome do Sr. Porto Alegre é uma fiança. O autor das *Brasilianas* é um espírito educado nas boas doutrinas literárias, robustecido por fortes estudos, afeito à contemplação dos modelos clássicos. Junte-se a isto um grande talento, de que tantas provas possui a literatura nacional. Estamos certos de que as nossas esperanças serão magnificamente realizadas. Os fragmentos conhecidos são primorosos; por que o não será o resto?

Um poema épico, no meio desta prosa atual em que vivemos, e uma fortuna miraculosa. Pretendem alguns que o poema épico não é do nosso tempo, e há quem já cavasse uma vasta sepultura para a epopéia e para a tragédia, as duas belas formas da arte antiga. Não fazemos parte do cortejo fúnebre de Eurípedes e Homero. As formas poéticas podem modificar-se com o tempo, e é essa a natureza das manifestações da arte; o tempo, a religião e a índole influem no desenvolvimento das formas poéticas, mas não as aniquilam completamente; a tragédia francesa não é a tragédia grega, nem a tragédia shakespeariana, e todas são a mesma tragédia. Este acordo do moderno com o antigo era o pensamento de Chénier, que muitos séculos depois de Ovídio e Catulo ressuscitava o idílio e a alegria da antiguidade.

Findou a idade heróica, mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojados da musa moderna. Casar a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico. Os estudos e o talento do Sr. Porto Alegre revelam uma índole apropriada para uma obra semelhante.

Apreciaremos o novo poema nacional com a consciência e imparcialidade que costumamos usar nestes escritos, — o que não exclui a admiração e a simpatia pelo autor. A nossa máxima literária é simples: aprender investigando. Um livro do Sr. Porto Alegre dá sempre que investigar e que aprender.

Temos o dever de ser breve. Como dissemos acima, a preocupação do momento é o assunto político. A atenção pública está voltada para a reunião das duas casas do parlamento. As musas, num dia destes recolhem-se à colina sagrada.

## Propósito (1866)

A temperatura literária está abaixo de zero. Este clima tropical, que tanto aquece as imaginações, e faz brotar poetas, quase como faz brotar as flores, por um fenômeno, aliás explicável, torna preguiçosos os espíritos, e nulo o movimento intelectual. Os livros que aparecem são raros, distanciados, nem sempre dignos de exame da crítica. Há decerto exceções tão esplêndidas quanto raras, e por isso mesmo mal compreendidas do presente, graças à ausência de uma opinião. Até onde irá uma situação semelhante, ninguém pode dizê-lo, mas os meios de iniciar a reforma, esses parecem-nos claros e simples, e para achar o remédio basta indicar a natureza do mal.

A nosso ver, há duas razões principais desta situação: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito público. Com efeito, quando aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão das suas obras, é claro que o editor não pode oferecer vantagem aos poetas, pela simples razão de que a venda do livro é problemática e difícil. A opinião que devia sustentar o livro, dar-lhe voga, coroá-lo enfim no Capitólio moderno, essa, como os heróis de Tácito, brilha pela ausência. Há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa.

Se a ausência de uma opinião literária torna difícil a publicação dos livros, não é esse o menor dos seus inconvenientes; há outro, de maior alcance, porque é de futuro: é o cansaço que se apodera dos escritores, na luta entre a vocação e a indiferença. Daqui se pode concluir que o homem que trabalha, apesar de tais obstáculos, merece duas vezes as bênçãos das musas. Um exemplo: apareceu há meses um livro primoroso, uma obra selada por um verdadeiro talento, aliás conhecido e celebrado. *Iracema* foi lida, foi apreciada mas não encontrou o agasalho que uma obra daquelas merecia. Se alguma vez se falou na imprensa a respeito dela, mais detidamente, foi para deprimi-la; e isso na própria província que o poeta escolhe para teatro do seu romance. Houve na Corte, quem se ocupasse igualmente com o livro, mas a apreciação do escritor, reduzida a uma opinião isolada, não foi suficiente para encaminhar a opinião, e promover as palmas a que o autor tinha incontestável direito. Ora, se depois desta prova, o Sr. Conselheiro José de Alencar atirasse a sua pena a um canto, e se limitasse a servir ao país no cargo público que ocupa, é triste dizê-lo, mas nós cremos que a

sua abstenção estava justificada. Felizmente, o autor d'*O Guarani* é uma dessas organizações raras que acham no trabalho sua própria recompensa, e lutam menos pelo presente, do que pelo futuro, *Iracema*, como obra do futuro, há de viver, e temos fé de que será lida e apreciada, mesmo quando muitas das obras que estão hoje em voga, servirem apenas para a crônica bibliográfica de algum antiquário paciente.

A fundação da Arcádia Fluminense foi excelente num sentido: não cremos que ela se propusesse a dirigir o gosto, mas o seu fim decerto que foi estabelecer a convivência literária, como trabalho preliminar para obra de maior extensão. Nem se cuide que esse intento é de mínimo valor: a convivência dos homens de letras, levados por nobres estímulos, pode promover ativamente o movimento intelectual; a Arcádia já nos deu algumas produções de merecimento incontestável, e se não naufragar, como todas as coisas boas do nosso país, pode-se esperar que ela contribua para levantar os espíritos do marasmo em que estão.

Qual o remédio para este mal que nos assoberba, este mal de que só podem triunfar as vocações enérgicas, e ao qual tantos talentos sucumbem? O remédio já tivemos ocasião de indicá-lo em um artigo que apareceu nesta mesma folha: o remédio é a crítica. Desde que, entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá naturalmente com a opinião. Nesse dia os cometimentos ilegítimos não serão tão fáceis; as obras medíocres não poderão resistir por muito tempo; o poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos; finalmente, o que é hoje exceção, será amanhã uma regra geral.

Os que não conhecerem de perto o autor destas linhas, vão naturalmente atribuir-lhe, depois desta exposição, uma intenção imodesta que ele não tem. Não, o lugar vago da crítica não se preenche facilmente, não basta ter mostrado algum amor pelas letras para exercer a tarefa difícil de guiar a opinião e as musas, nem essa tarefa pode ser desempenhada por um só homem; e as eminentes e raras qualidades do crítico, são de si tão difíceis de encontrar, que eu não sei se temos no Império meia dúzia de pensadores próprios para esse mister.

Assim que, estas semanas literárias não passam de revistas bibliográficas; seguramente que nos não limitaremos a noticiar livros, sem exame, sem estudo; mas daí a exercer influência no gosto, e a pôr em ação os elementos da arte, vai uma distância infinita. Se os livros, porém, são poucos, se raro aparecem as



vocações legítimas, como, preencher esta tarefa? A esta pergunta dos nossos leitores temos uma resposta fácil. Se as publicações não são freqüentes, há obras na estante nacional, que podem nos dias de carência ocupar a atenção do cronista; e é assim, por exemplo, que uma das primeiras obras de que nos ocuparemos será a *Iracema* do Sr. José de Alencar. Antes, porém, de trazer para estas colunas a irmã mais moça de Moema e de Lindóia, tão formosa, como elas, e como elas tão nacional, diremos alguma coisa do último romance do Sr. Dr. Macedo, *O Culto do Dever*, que acaba de ser publicado em volume. A próxima revista será consagrada ao livro do autor d'*A Moreninha*, que no meio das suas preocupações políticas, não se esquece das musas. Mas que fruto nos traz ele da sua última excursão ao Parnaso? É o que veremos na próxima semana.

## Castro Alves (1868)

Exmo. Sr. — É boa e grande fortuna conhecer um poeta; melhor e maior fortuna é recebê-lo das mãos de V. Ex.<sup>a</sup>, com uma carta que vale um diploma, com uma recomendação que é uma sagração. A musa do Sr. Castro Alves não podia ter mais feliz intróito na vida literária. Abre os olhos em pleno Capitólio. Os seus primeiros cantos obtêm o aplauso de um mestre.

Mas se isto me entusiasma, outra coisa há que me comove e confunde, é a extrema confiança, que é ao mesmo tempo um motivo de orgulho para mim. De orgulho, repito, e tão inútil fora dissimular esta impressão, quão arrojado seria ver nas palavras de V. Ex.<sup>a</sup>, mais do que uma animação generosa.

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloqüente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido.

Confesso francamente, que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. Nem os esforços dos que, como V. Ex.<sup>a</sup>, sabem exprimir sentimentos e idéias na língua que nos legaram os mestres clássicos, nem esses puderam opor um dique à torrente invasora. Se a sabedoria popular não mente, a universalidade da doença podia dar-nos alguma consolação quando não se antolha remédio ao mal.

Se a magnitude da tarefa era de assombrar espíritos mais robustos, outro risco havia: e a este já não era a inteligência que se expunha, era o caráter. Compreende V. Ex.<sup>a</sup>. que, onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo. Não raro se originam ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência. Fosse esse, porém, o único obstáculo, estou convencido que ele não pesaria no ânimo de quem põe acima do interesse pessoal o interesse perpétuo da sociedade, porque a boa fama das musas o é também.

Cansados de ouvir chamar bela à poesia, os novos atenienses resolveram bani-la da república.

O elemento poético é hoje um tropeço ao sucesso de uma obra. Aposentaram a imaginação. As musas, que já estavam apeadas dos templos, foram também apeadas dos livros. A poesia dos sentidos veio sentar-se no santuário e assim generalizou-se uma crise funesta às letras. Que enorme Alfeu não seria preciso desviar do seu curso para limpar este presepe de Augias?

Eu bem sei que no Brasil, como fora dele, severos espíritos protestam com o trabalho e a lição contra esse estado de coisas; tal é, porém, a feição geral da situação, ao começar a tarde do século. Mas sempre há de triunfar a vida inteligente. Basta que se trabalhe sem trégua. Pela minha parte, estava e está acima das minhas posses semelhante papel; contudo, entendia e entendo — adotando a bela definição do poeta que V. Ex.<sup>ª</sup>. dá em sua carta — que há para o cidadão da arte e do belo deveres imprescritíveis, e que, quando uma tendência do espírito o impele para certa ordem de atividade, é sua obrigação prestar esse serviço às letras.

Em todo o caso não tive imitadores. Tive um antecessor ilustre, apto para este árduo mister, erudito e profundo, que teria prosseguido no caminho das suas estréias, se a imaginação possante e vivaz não lhe estivesse exigindo as criações que depois nos deu. Será preciso acrescentar que aludo a V. Ex.<sup>ª</sup>?

Escolhendo-me para Virgílio do jovem Dante que nos vem da pátria de Moema, impõe-me um dever, cuja responsabilidade seria grande se a própria carta de V. Ex.<sup>ª</sup> não houvesse aberto ao neófito as portas da mais vasta publicidade. A análise pode agora esmerilhar nos escritos do poeta belezas e descuidos. O principal trabalho está feito.

Procurei o poeta cujo nome havia sido ligado ao meu, e, com a natural ansiedade que nos produz a notícia de um talento robusto, pedi-lhe que me lesse o seu drama e os seus versos. Não tive, como V. Ex.<sup>ª</sup>, a fortuna de os ouvir diante de um magnífico panorama. Não se rasgavam horizontes diante de mim: não tinha os pés nessa formosa Tijuca, que V. Ex.<sup>ª</sup>. chama de um escabelo entre a nuvem e o pântano. Eu estava no pântano. Em torno de nós agitava-se a vida tumultuosa da cidade. Não era o ruído das paixões nem dos interesses; os interesses e as paixões tinham passado a vara à loucura: estávamos no carnaval.

No meio desse tumulto abrimos um oásis de solidão.

Ouvi o *Gonzaga* e algumas poesias.

V. Ex.<sup>ª</sup>. já sabe o que é o drama e o que são os versos, já os apreciou consigo, já resumiu a sua opinião. Esta carta, destinada a ser lida pelo público, conterà as impressões que recebi com a leitura dos escritos do poeta.

Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista — no dizer, nas idéias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Vitor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.

Como o poeta que tomou por mestre, o Sr. Castro Alves canta simultaneamente o que é grande e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico; a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses labores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. Vê-se que o Sr. Castro Alves as possui; veste as suas idéias com roupas finas e trabalhadas. O receio de cair em um defeito não o levará a cair no defeito contrário? Não me parece que lhe haja acontecido isso; mas indico-lhe o mal, para que fuja dele. É possível que uma segunda leitura dos seus versos me mostrasse alguns senões fáceis de remediar; confesso que os não percebi no meio de tantas belezas.

O drama, esse li-o atentamente; depois de ouvi-lo, li-o, e reli-o, e não sei bem se era a necessidade de o apreciar, se o encanto da obra, que me demorava os olhos em cada página do volume.

O poeta explica o dramaturgo. Reaparecem no drama as qualidades do verso; as metáforas enchem o período; sente-se de quando em quando o arrojo da ode. Sófocles pede as asas a Píndaro. Parece ao poeta que o tablado é pequeno; rompe o céu de lona e arroja-se ao espaço livre e azul.

Esta exuberância, que V. Ex.<sup>ª</sup>. com justa razão atribui à idade, concordo que o poeta há de reprimi-la com os anos. Então conseguirá separar completamente língua lírica da língua dramática; e do muito que devemos esperar temos prova e fiança no que nos dá hoje.

Estreando no teatro com um assunto histórico, e assunto de uma revolução infeliz, o Sr. Castro Alves consultou a índole do seu gênio poético. Precisava de figuras que o tempo houvesse consagrado; as da Inconfidência tinham além disso a auréola do martírio. Que melhor assunto para excitar a piedade? A

tentativa abortada de uma revolução, que tinha por fim consagrar a nossa independência, merece do Brasil de hoje aquela veneração que as raças livres devem aos seus Espartácos. O insucesso fê-los criminosos; a vitória tê-los-ia feito Washington. Condenou-os a justiça legal; reabilita-os a justiça histórica.

Condensar estas idéias em uma obra dramática, transportar para a cena a tragédia política dos Inconfidentes, tal foi o objeto do Sr. Castro Alves, e não pode esquecer que, se o intuito era nobre, o cometimento era grave. O talento do poeta superou a dificuldade; com uma sagacidade, que eu admiro em tão verdes anos, tratou a história e a arte por modo que, nem aquela o pode acusar de infiel, nem esta de copista. Os que, como V. Ex.<sup>ª</sup>, conhecem esta aliança, hão de avaliar esse primeiro merecimento do drama do Sr. Castro Alves.

A escolha de Gonzaga para protagonista foi certamente inspirada ao poeta pela circunstância dos seus legendários amores, de que é história aquela famosa *Marília de Dirceu*. Mas não creio que fosse só essa circunstância. Do processo resulta que o cantor de Marília era tido por chefe da conspiração, em atenção aos seus talentos e letras. A prudência com que se houve desviou da sua cabeça a pena capital. Tiradentes, esse era o agitador; serviu à conspiração com uma atividade rara; era mais um conspirador do dia que da noite. A justiça o escolheu para a forca. Por tudo isso ficou o nome ligado ao da tentativa de Minas.

Os amores de Gonzaga traziam naturalmente ao teatro o elemento feminino, e de um lance casavam-se em cena a tradição política e a tradição poética, o coração do homem e a alma do cidadão. A circunstância foi bem aproveitada pelo autor; o protagonista atravessa o drama sem desmentir a sua dupla qualidade de amante e de patriota; casa no mesmo ideal os seus dois sentimentos. Quando Maria lhe propõe a fuga, no terceiro ato, o poeta não hesita em repelir esse recurso, apesar de ser iminente a sua perda. Já então a revolução expira; para as ambições, se ele as houvesse, a esperança era nenhuma; mas ainda era tempo de cumprir o dever. Gonzaga preferiu seguir a lição do velho Horário corneiliano; entre o coração e o dever a alternativa é dolorosa. Gonzaga satisfaz o dever e consola o coração. Nem a pátria nem a amante podem lançar-lhe nada em rosto.

O Sr. Castro Alves houve-se com a mesma arte em relação aos outros conjurados. Para avaliar um drama histórico, não se pode deixar de recorrer à história; suprimir esta condição é expor-se a crítica a não entender o poeta.

Quem vê o Tiradentes do drama não reconhece logo aquele conjurado impaciente e ativo, nobremente estouvado, que tudo arrisca e empreende, que confia mais que todos no sucesso da causa, e paga enfim as demasias do seu caráter com a morte na forca e a profanação do cadáver? E Cláudio, o doce

poeta, não o vemos todo ali, galhofeiro e generoso, fazendo da conspiração uma festa e da liberdade uma dama, gamenho no perigo, caminhando para a morte com o riso nos lábios, como aqueles emigrados do Terror? Não lhe rola já na cabeça a idéia do suicídio, que praticou mais tarde, quando a expectativa do patíbulo lhe despertou a fibra de Catão, casando-se com a morte, já que se não podia casar com a liberdade? Não é aquele o denunciante Silvério, aquele o Alvarenga, aquele o Padre Carlos? Em tudo isso é de louvar a consciência literária do autor. A história nas suas mãos não foi um pretexto; não quis profanar as figuras do passado, dando-lhes feições caprichosas. Apenas empregou aquela exageração artística, necessária ao teatro, onde os caracteres precisam de relevo, onde é mister concentrar em pequeno espaço todos os traços de uma individualidade, todos os caracteres essenciais de uma época ou de um acontecimento.

Concordo que a ação parece às vezes desenvolver-se pelo acidente material. Mas esses raríssimos casos são compensados pela influência do princípio contrário em toda a peça.

O vigor dos caracteres pedia o vigor da ação; ela é vigorosa e interessante em todo o livro; patética no último ato. Os derradeiros adeuses de Gonzaga e Maria excitam naturalmente a piedade, e uns belos versos fecham este drama, que pode conter as incertezas de um talento Juvenil, mas que é com certeza uma invejável estréia.

Nesta rápida exposição das minhas impressões, vê V. Ex.<sup>a</sup> que alguma coisa me escapou. Eu não podia, por exemplo, deixar de mencionar aqui a figura do preto Luís. Em uma conspiração para a liberdade, era justo aventar a idéia da abolição. Luís representa o elemento escravo. Contudo o Sr. Castro Alves não lhe deu exclusivamente a paixão da liberdade. Achou mais dramático pôr naquele coração os desesperos do amor paterno. Quis tornar mais odiosa a situação do escravo pela luta entre a natureza e o fato social, entre a lei e o coração. Luís espera da revolução, antes da liberdade, a restituição da filha é a primeira afirmação da personalidade humana; o cidadão virá depois. Por isso, quando no terceiro ato Luís encontra a filha já cadáver, e prorrompe em exclamações e soluços, o coração chora com ele, e a memória, se a memória pode dominar tais comoções, nos traz aos olhos a bela cena do rei Lear, carregando nos braços Cordélia morta. Quem os compara não vê nem o rei nem o escravo: vê o homem.

Cumprê mencionar outras situações igualmente belas. Entra nesse número a cena da prisão dos conjurados no terceiro ato. As cenas entre Maria e o governador também são dignas de menção, posto que prevalece no espírito o reparo a que V. Ex.<sup>a</sup> aludiu na sua carta. O coração exigira menos valor e astúcia da parte de Maria; mas, não é verdade que o amor vence as repugnâncias para

vencer os obstáculos? Em todo o caso uma ligeira sombra não empana o fulgor da figura.

As cenas amorosas são escritas com paixão; as palavras saem naturalmente de uma alma para outra, prorrompem de um para outro coração. E que contraste melancólico não é aquele idílio às portas do desterro, quando já a justiça está prestes a vir separar os dois amantes!

Dir-se-á que eu só recomendo belezas e não encontro senões? Já aponte os que cuidei ver. Acho mais — duas ou três imagens que me não parecem felizes; e uma ou outra locução susceptível de emenda. Mas que é isto no meio das louçanias da forma? Que as demasias do estilo, a exuberância das metáforas, o excesso das figuras devem obter a atenção do autor, é coisa tão segura que eu me limito a mencioná-las; mas como não aceitar agradecido esta prodigalidade de hoje, que pode ser a sábia economia de amanhã?

Resta-me dizer que, pintando nos seus personagens a exaltação patriótica, o poeta não foi só à lição do fato, misturou talvez com essa exaltação um pouco do seu próprio sentir. É a homenagem do poeta ao cidadão. Mas, consorciando os sentimentos pessoais aos dos seus personagens, é inútil distinguir o caráter diverso dos tempos e das situações. Os sucessos que em 1822 nos deram uma pátria e uma dinastia, apagaram antipatias históricas que a arte deve reproduzir quando evoca o passado.

Tais foram as impressões que me deixou este drama viril, estudado e meditado, escrito com calor e com alma. A mão é inexperiente, mas a sagacidade do autor supre a inexperiência. Estudou e estuda; e um penhor que nos dá. Quando voltar aos arquivos históricos ou revolver as paixões contemporâneas, estou certo que o fará com a não na consciência. Está moço, tem um belo futuro diante de si. Venha desde já alistar-se nas fileiras dos que devem trabalhar para restaurar o império das musas.

O fim é nobre, a necessidade é evidente. Mas o sucesso coroará a obra? É um ponto de interrogação que há de ter surgido no espírito de V. Ex.<sup>ª</sup>. Contra estes intuitos, tão santos quanto indispensáveis, eu sei que há um obstáculo, e V. Ex.<sup>ª</sup> o sabe também: é a conspiração da indiferença. — Mas a perseverança não pode vencê-la? Devemos esperar que sim.

Quanto a V. Ex.<sup>ª</sup>, respirando nos degraus da nossa Tijuca o hausto puro e vivificante da natureza, vai meditando, sem dúvida, em outras obras-primas com que nos há de vir surpreender cá embaixo. Deve fazê-lo sem temor. Contra a conspiração da indiferença, tem V. Ex.<sup>ª</sup> um aliado invencível: é a conspiração da posteridade.

## Lúcio de Mendonça: Névoas matutinas (1872)

Meu caro poeta. — Estou que quer fazer destas linhas o intróito de seu livro. Cumpre-me ser breve para não tomar tempo ao leitor. O louvor, a censura, fazem-se com poucas palavras. E todavia o ensejo era bom para uma longa dissertação que começasse nas origens da poesia helênica e acabasse nos destinos prováveis da humanidade. Ao poeta daria de coração um *away*, com duas ou três citações mais, que um estilista deve trazer sempre na algibeira, como o médico o seu estojo, para estes casos de força maior.

O ensejo era bom, porque um livro de versos, e versos de amores, todo cheio de confidências íntimas e pessoais, quando todos vivemos e sentimos em prosa, é caso para reflexões de largo fôlego.

Eu sou mais razoável.

Aperto-lhe primeiramente a mão. Conhecia já há tempo o seu nome ainda agora nascente, e duas ou três composições avulsas; nada mais. Este seu livro, que daqui a pouco será do público, vem mostrar-me mais amplamente o seu talento, que o tem, bem como os seus defeitos, que não podia deixar de os ter. Defeitos não fazem mal, quando há vontade e poder de os corrigir. A sua idade os explica, e não até se os pede; são por assim dizer estranhezas de menina, quase moça: a compostura de mulher virá com o tempo.

E para liquidar de uma vez este ponto dos senões, permita-me dizer-lhe que o principal deles é realizar o livro a idéia do título. Chamou-lhe acertadamente *Névoas Matutinas*. Mas por que *névoas*? Não as tem a sua idade, que é antes de céu limpo e azul, de entusiasmo e arrebatamento e de fé. É isso geralmente o que se espera ver num livro de rapaz. Imagina o leitor e com razão, que de envolta com algumas perpétuas, virão muitas rosas de boa cor, e acha que estas são raras. Há aqui mais saudades que esperanças, e ainda mais desesperanças que saudades.

*É plena primavera*, diz o senhor na dedicatória dos seus livros; e contudo, o que é que envia à dileta de sua alma? *Ide, pálidas flores peregrinas*, exclama logo adiante com suavidade e graça. Não o diz por necessidade de compor o verso; mas porque efetivamente é assim; porque nesta sua primavera há mais folhas pálidas que verdes.

A razão, meu caro poeta, não a procure tanto em si, como no tempo; é do tempo esta poesia prematuramente melancólica. Não lhe negarei que há na sua



lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpria tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede a tendência comum, e quem sabe também se a alguma intimidade intelectual? O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro.

Quando o senhor suspira estes belos versos:

À terra morta num inverno inteiro  
Voltam a primavera e as andorinhas...  
E nunca mais vireis, ó crenças minhas,  
Nunca mais voltarás, amor primeiro!

nenhuma objeção lhes faço, creio na dor que eles exprimem, acho que são um eco sincero do coração. Mas quando o senhor chama a sua alma uma *ruína*, já me achará mais incrédulo.

Isto lhe digo eu com conhecimento de causa, porque também eu cedi em minhas estréias a esse pendor do tempo.

Sentimento, versos cadentes e naturais, idéias poéticas, ainda que pouco variadas, são qualidades que a crítica lhe achará neste livro. Se ela disser, e deve dizer-lho, que a forma nem sempre é correta, e que a linguagem não tem ainda o conveniente alinhô, pode responder-lhe que tais senões o estudo se incumbirá de os apagar.

O público vai examinar por si mesmo o livro. Reconhecera o talento do poeta, a brandura do seu verso (que por isso mesmo se não adapta aos assuntos políticos, de que há algumas estâncias neste livro), e saberá escolher entre estas flores as mais belas, das quais algumas mencionarei, como sejam: "Tu", "Campesina", "A Volta", "Galope Infernal".

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo.

Deste modo conquistará certamente o lugar a que tem pleno direito. Assim o deseja e espera o seu colega.

## ***Un cuento endemoniado e La mujer misteriosa.***

**Por Guilherme Malta**

(1872)

Confiou-me V. Ex. para julgar um dos mais fecundos poetas da América latina, que o meu ilustrado amigo Henrique Muzzio apreciaria cabalmente, a não impedir-lho a doença que nos priva de seus escritos. Entre a ousadia de me fazer juiz e o desprimor de lhe desobedecer, confesso que me acho perplexo e acanhado.

A idéia, porém, de que sirvo neste caso ao elevado sentimento americano com que V. Ex. está aliando a literatura de dois povos, me dá algum ânimo de vir a público. Claro está que não virei como juiz e sim dizer em poucas e singelas palavras a impressão que me causa, e não de hoje, o eminente poeta chileno.

Não de hoje, digo eu, porque os seus versos não me eram desconhecidos. Os primeiros que li dele mostrou-mos o seu compatriota Guilherme Bleste Gana, maviosíssimo poeta e um dos mais notáveis e polidos talentos do Chile. Vinham impressos num jornal de Santiago. Era um canto ao México, por ocasião da catástrofe que destruiu o trono de Maximiliano.

Havia ali muito fogo lírico, idéias arrojadas, e ainda que a composição era extensa, o poeta soubera conservar-se sempre na mesma altura. Hipérbole também havia, mas era defeito esse menos do poeta que da língua e da raça, naturalmente exagerada na expressão. A leitura do canto logo me despertou o desejo de ler as obras do autor. Obtive-as posteriormente e li-as com a atenção que exigia um talento de tão boa têmpera.

Não são mui recentes, como V. Ex. sabe, os seus dois volumes de versos. A única edição que conheço, a 2.<sup>a</sup>, traz a data de 1858, e compreende os escritos de 1847 a 1853, tempo da primeira juventude do poeta. Não quer isto dizer que se arrufasse com as musas, e o canto a que me referi acima prova que também elas lhe não perderam a afeição dos primeiros dias.

Estou que o poeta terá publicado nos jornais muitas composições novas, e é de crer que algumas conserve inéditas. De qualquer modo que seja, os seus dois volumes, como qualidade, justificam a nomeada de que goza o poeta em toda a América espanhola; e, como quantidade, poderiam encher uma vida inteira.

A poesia e a literatura das repúblicas deste continente que falam a língua de Cervantes e Calderón conta já páginas dignas de apreço e credoras de admiração. O idioma gracioso e enérgico que herdaram de seus pais adapta-se

maravilhosamente ao sentimento poético dessas regiões. Falta certamente muita coisa, mas não era possível que tudo houvessem alcançado nações recém-nascidas e mal assentes em suas bases políticas.

Além disso, parece que a causa pública tem roubado muito talento às tarefas literárias; e sem falar no poeta argentino, que não há muito empunhava o bastão de primeiro magistrado do seu país, aí está Blest Gana, que a diplomacia prendeu em suas teias intermináveis. Penélope defraudou Circe, o que é uma inversão da fábula de Homero. Malta era deputado há um ano, e não sei se o é ainda hoje; não admirará que o parlamento o haja totalmente raptado às letras. A mesma coisa se dá na nossa pátria; mas já os enfeitiçados da política vão compreendendo que não há incompatibilidade entre ela e as musas e, sem de todo lançarem o hábito às ervas, o que não é fácil, é certo que voltam de quando em quando a retemperar-se na imortal juvença da poesia.

A anarquia moral e material é também em alguns de seus países elemento adverso aos progressos literários; mas a dolorosa lição do tempo e das rebeliões meramente pessoais que tanta vez lhes perturbam a existência, não tardará que lhes aponte o caminho da liberdade, arrancando-os às ditaduras periódicas e estéreis. Causas históricas e constantes têm perpetuado o estado convulso daquelas sociedades, cuja emancipação foi uma escassa aurora entre duas noites de despotismo. Tal enfermidade, se aproveita ao egoísmo incurável dos ditadores de um dia, não escapa à sagacidade dos estadistas patriotas e sinceros. Um deles, ministro de estado na Colômbia, há cerca de um ano, francamente dizia, em documento oficial, que, na situação do seu país, era uma aparência a república, e encontrava na ignorância do povo a causa funesta da inanidade das instituições. “Nossas revoluções, dizia o Sr. Camacho Roldán, nascem espontaneamente e se alimentam e crescem neste estado doentio do corpo social, em que, sob uma tenuíssima crosta de população educada, se estende uma massa enorme de população ignorante, joguete de todas as ambições, matéria inerte que se presta indiferentemente ao bem e ao mal, elemento sem vida própria, que o furacão levanta e agita em todas as direções”.

Concluía o sagaz estadista propondo que se acudisse “à constituição interior da sociedade”.

Algum progresso tem já havido no Peru; e, não longe de nós, a Confederação Argentina parece ir fechando a era lutuosa da caudilhagem. De todos, porém, é o Chile a mais adiantada república. O mecanismo constitucional não está ali enferrujado pelo sangue das discórdias civis, que poucas foram e de limitada influência.

Em frente da autoridade consolidada vive a liberdade vigilante e pacífica. O que um ministro da Colômbia propunha como necessidade do seu país, vai sendo

desde muito uma realidade na República Chilena, onde a educação da infância merece do poder público aquela desvelada atenção, que um antigo diria ser a mais bela obra do legislador.

Muitos patrícios nossos, a instâncias de V. Ex., têm revelado numerosos documentos dos progressos do Chile. É de bom agouro esta solicitude. Valemos alguma coisa; mas não é razão para que desdenhemos os títulos que possa ter uma nação, juvenil como a nossa, e no seu tanto operária da civilização. Não imitemos o Parisiense de Montesquieu, que se admirava de que houvesse Persas. Entre a admiração supersticiosa e o desdém absoluto, há um ponto que é a justiça.

A justiça reconhece em Guilherme Malta um poeta notável. Os livros que temos dele, como disse, são obras da primeira juventude, e quando o não dissessem as datas, diria-o claramente o caráter de seus versos. Geralmente revelam sentimento juvenil, seiva de primeira mão, verdadeira pompa da primavera, com suas flores e folhagens caprichosamente nascidas e ainda mais caprichosamente entrelaçadas.

Há também seus tons de melancolia, seus enfados e abatimentos, arrufos entre o homem e a vida, que o primeiro raio de sol apaga. Mas não é esse o tom geral do livro, nem revela nada artificial; seria talvez influxo do tempo, mas influxo que parece casar-se com a índole do poeta.

É justo dizer que uma ou outra vez, mas sobretudo nos dois poemas e nos fragmentos de poema que ocupa o primeiro volume, há manifesta influência de Espronceda e Musset. Influência digo, e não servil imitação, porque o poeta o é de veras, e a feição própria, não só se lhe não demudou ao bafejo dos ventos de além-mar, mas até se pode dizer que adquiriu realce e vigor. O imitador servil copiaria os contornos do modelo; não passaria daí, como fazem os macaqueadores de Victor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo. Tal se pode dizer de Guilherme Malta nos seus dois poemas *Un cuento endemoniado*, *La mujer misteriosa* e nos fragmentos.

Há nessas composições muitas páginas comoventes, outras joviais, outras filosóficas; e descrições variadas, algumas delas belíssimas, imagens e idéias, às vezes discutíveis, mas sempre nobremente expressas, também as achará o leitor em grande cópia. O defeito desses poemas, ou contos, que é a designação do autor — me parece ser a prolixidade. O próprio poeta o reconhece, no *Cuento endemoniado*, e contrito pede ao leitor que lhe perdoe:

..... las digresiones

Algo extensas que abundan en mi obra.

A poesia chamada pessoal ocupa grande parte do 2.º volume, talvez a maior. Os versos do poeta são em geral uma contemplação interior, coisas do coração e muita vez coisas de filosofia. Quando ele volve os olhos em redor de si é para achar na realidade das coisas um eco ao seu pensamento, um contraste ou uma harmonia entre o mundo externo e o seu mundo interior.

A musa de Malta é também viajante e cosmopolita.

Onde quer que se lhe depare assunto à mão, não o rejeita, colhe-o para enfeitá-lo com outros, e oferecê-los à sua pátria. Ora canta uma balada da idade média, ora os últimos instantes de Safo. Vasco Nunes recebe um louro, Pizarro um estigma. Quevedo e Cervantes, Lope de Vega e Platen, Aristóфанes e Goethe, Espronceda e V. Hugo, e ainda outros têm cada um o seu baixo-relevo na obra do poeta. Ofélia tem uma página. Lélia duas. A musa voa dos Andes ao Tirênio, do presente ao passado, tocada sempre de inspiração e sequiosa de cantar. Mas o principal assunto do poeta é ele mesmo. Essa poesia pessoal, que os trovadores de má morte deslavaram em versos pífijs e chorões, encanta-nos ainda hoje nas páginas do poeta chileno.

Escreveu Malta no período em que o sol do romantismo, nado nas terras da Europa, alumiaava amplamente os dois hemisférios, e em que cada poeta acreditava na elevada missão a que viera ao mundo. Aquela fé perdeu-se, ou amorteceu muito, como outras coisas boas que vão baixando nesta crise do século. O canto do poeta, ode dedicada a Blest Gana, exprime a serena e profunda confiança do cantor, não só na imortalidade da inspiração, mas também na superioridade da poesia sobre todas as manifestações do engenho humano. A poesia é o verbo divino, *el verbo de Dios*, e o poeta, que é o órgão do verbo divino, domina por isso mesmo os demais homens: *el poeta es el único*. Com este sentimento quase religioso, exclama o autor do Canto:

*Salmo del orbe, cántico infinito,  
Verbo eterno que inflamas  
El alma, y como un fulgido aerolito  
Rasgas tinieblas y esplendor derramas!  
Verbo eterno, aparece,  
El bien redime, el bien rejuvenece!*

.....  
*Alza la frente! de la imagem bella  
La forma allí circula;  
Perfumes pisa su graciosa huella,  
Y creación de luz, en luz ondula.  
Poeta, alza la frente!*

*La eterna idea es hija de tu mente!*

A musa que assim canta os destinos da poesia encara friamente a morte e fita os olhos na vida de além-túmulo. Entre outras páginas em que este sentimento se manifeste, namoram-me as que ele chamou para siempre, e que são um sinônimo de amor, animado e vivo, e verdadeiramente do coração. Nem todas as estrofes serão irrepreensíveis como pensamento; mas há delas que o cantor de Tereza não recusaria assinar. Como o poeta de Elvira, afiança ele a imortalidade à sua amada:

*Los dos lo hemos jurado para siempre!  
Nada puede en el mundo separarnos;  
Consolarnos los dos, los dos amarnos,  
Debemos en el mundo, caro bien.  
A pesar de las críticas vulgares  
Los cantos de mi lira serán bellos,  
Inmortales quizá... yo haré con ellos  
Diadema de armonías a tu bien.  
Eses cantos son tuyos; son las flores  
Del jardín de tu alma. En ella nacen,  
Crecen, aroman, mueran y renacen,  
Que es un germen eterno cada flor.  
Yo recojo el perfume, y transvasado  
Del alma mía en el crisol intenso,  
En estrofa sublime lo condenso  
O lo esparzo en un cántico de amor.  
Mi amante corazón es una selva  
En sombras rica, en armonías grata;  
Y el eco anuda y a su vez dilata  
Con la canción que acaba otra canción.  
Lira viviente, cada nota alada  
Vibra en sus cuerdas, su emoción expresa;  
Ave incansable de cantar no cesa,  
Tan poco el labio de imitar el son.  
Oh! si pudieses asomar tus ojos  
Dentro en mi alma! Si leer pudieras...  
Cuántas odas bellísimas leyeras,  
Cuántos fragmentos que sin copia están,  
Todo un poema, en fin, todo un poema  
Transfigurado, armónico, infinito,  
En caracteres gráficos escrito  
Que tu ojos no más traducirán.*

Geralmente é sóbrio de descrições, e quando as faz sabe envolver a realidade em boas cores poéticas. A imaginação é viva, o estro caudal, o verso correntio e eloqüente. Não direi que todas as páginas sejam igualmente belas: algumas de inferior valia; mas tão ampla é a obra, que ainda fica muita coisa de compensação.

Quisera transcrever uma de tantas composições, como *Panteísmo, Canción, Crepúsculo, Lágrimas, La Noche* e muitas mais; o público, porém, ante cujos olhos vão estas linhas, tem já nos trechos apontados umas amostras do que vale a inspiração do poeta quando abre livremente as asas.

Livremente, porque há ocasiões em que ele a si mesmo impõe o dever de ser breve e conceituoso, ganhando na substância o que perde na extensão. Vê-se que conhece o segredo de condensar uma idéia numa forma ligeira e concisa que surpreenda agradavelmente o leitor. A prolixidade que eu achei nos poemas, e sobretudo *Cuento endemoniado*, não era defeito do poeta, mas um resultado da exageração dos modelos que seguiu.

Assim é que, para conter os ímpetos de sua alma, e juntamente aconselhar aos débeis a prudência, imaginara a galante alegoria da pomba:

*Tus blancas alas agitas,  
Paloma, en brando volar,  
Y en tus vueltas infinitas  
A una blanca vela imitas  
Que se aleja adentro el mar.*

.....  
*Allí tus débiles plumas  
Al aire se esparcirán...  
Ah! no de águila presumas!  
No abandones, ay! tus brumas  
Por el sol del huracán!*

Nem sempre se atém a estas generalidades. O problema da vida e da morte a miúdo lhe ocupa o pensamento. Não é já o poeta que anuncia a duração dos seus versos; é o homem que perscruta o seu destino. A conclusão não é sempre igual; às vezes crê, às vezes duvida; ora afirma, ora interroga apenas; mas esta mesma perplexidade é a expressão sincera do seu espírito.

O filosofo segue as alternativas da alma do poeta. O que a semelhante respeito encontro no livro é singularmente rápido e lacônico, como se o autor temesse encarar por muito tempo o problema terrível. *Que será?* por exemplo, é o singelo título destes singelíssimos versos:

*¿Hay mas allá? ¿La tumba es un abismo  
Ó en un trono de luces se transforma?  
¿Queda en la tierra parte de mí mismo,  
Ó de una idea agena soy la forma?  
¿Me ha creado el amor ó el egoismo?*

Noutra página — *Preguntas sin respuestas:*

*Santas visiones que jamás hallamos,  
Mas que siempre seguimos y que vemos  
Y con ansia del alma deseamos,  
Decidme: ¿es realidad cuanto creemos?  
Decidme: ¿es ilusión cuanto esperamos?  
Y en la tumba morimos ó nacemos?*

A tais interrogações, muitas vezes repetidas, responde o mesmo poeta em mais de uma página. *Linha reta* é a denominação desta conceituosa quintilha:

*La muerte es una faz más luminosa;  
La muerte es una vida más perfecta;  
El espíritu humano no reposa;  
Contiene un nuevo espíritu la fosa,  
Como en la línea curva está la recta.*

Não se propôs ele dar-nos um sistema filosófico; não escreveu sequer um livro de versos. Escreveu versos, conforme lhos foi ditando o sentimento da ocasião e quando os colecionou não se deteve a compará-los e conciliá-los, que isso seria tirar o caráter legítimo da obra, a variedade do sentir e do pensar. Esse é geralmente o encanto desta casta de livros. Junqueira Freire seria completo sem a contradição dos *Claustros* com o *Monge*?

Conviria talvez dizer alguma coisa a respeito da linguagem e da versificação do poeta. Uma e outra me parecem boas; mas a um estrangeiro, e sobretudo estrangeiro não versado na língua do autor, facilmente escapam segredos só familiares aos naturais. Nem a língua, nem a poética da língua conheço eu de maneira que possa aventurar juízo seguro. Os escritores europeus dizem que o idioma castelhano se modificou muito ou antes que se corrompeu passando ao novo continente.

Nas mesmas repúblicas da América parece que há diferenças notáveis. Dizia-me um escritor do Pacífico que o castelhano que geralmente se escreve na região platina é por extremo corrupto; e ali mesmo, há coisa de poucos anos, bradava um jornalista em favor da sua língua, que dizia inçada de escusados lusitanismos, graças à vizinhança do Brasil.



Assim será, não sei. Mas, a ser exato o que se lê numa memória da academia espanhola de Madri, lida e publicada em novembro do ano passado, a corrupção da língua nos países hispano-americanos, longe de aumentar, tem-se corrigido e melhorado muito, não só por meio de obras de engenho e imaginação, como por livros didáticos especiais. Um poeta da ordem de Malta tem natural direito àquela honrosa menção, e, pela posição literária que ocupa e a popularidade do seu nome, influirá largamente no movimento geral.

Estou que não conhecemos ainda todo o poeta. O que domina nos dois volumes publicados é o tom suave e brando, a nota festiva ou melancólica, mas pouco, muito pouco daquela corda do *Canto ao México*, que o poeta tão ardentemente sabe vibrar. Guardará ele consigo alguns trabalhos da nova fase em que entrou, como o seu compatriota Blest Gana, que teima em esconder das vistas públicas nada menos que um poema? Um e outro, como Barra Lastarria, como Errazuriz, como Arteaga, devem muitas páginas mais às letras americanas, a que deram tanto lustre Arboleda e Basílio da Gama, Heredia e Gonçalves Dias.

## Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade (1873)

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de *Uruguai e Caramuru* com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.

Dado que as condições deste escrito o permitissem, não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.

Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária; esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito. Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente.

A aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos. Os *Timbiras*, *I-Juca Pirama*, *Tabira* e outros poemas do egrégio poeta acenderam as imaginações; a vida das tribos, vencidas há muito pela civilização, foi estudada nas memórias que nos deixaram os cronistas, e interrogadas dos poetas, tirando-lhes todos alguma coisa, qual um idílio, qual um canto épico.

Houve depois uma espécie de reação. Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, — e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, — o que parece um erro.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. Os que, como o Sr. Varnhagen, negam tudo aos primeiros povos deste país, esses podem logicamente excluí-los da poesia contemporânea. Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. As tribos indígenas, cujos usos e costumes João Francisco Lisboa cotejava com o livro de Tácito e os achava tão semelhantes aos dos antigos germanos, desapareceram, é certo, da região que por tanto tempo fora sua; mas a raça dominadora que as freqüentou, colheu informações preciosas e no-las transmitiu como verdadeiros elementos poéticos. A piedade, a minguarem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.

Esta é hoje a opinião triunfante. Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n'Os *Timbiras*, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar

alguns quadros de singular efeito, dos quais citarei, por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. de Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor.

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias, por exemplo, com poesias próprias seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos *Os Timbiras*, os outros poemas americanos, e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmos, fraquezas e dores geralmente cantam; e excludo daí as belas *Sextilhas de Frei Antão*, que essas pertencem unicamente à literatura portuguesa, não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado. O mesmo acontece com os seus dramas, nenhum dos quais tem por teatro o Brasil. Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria se fosse necessário recorrer aos estrangeiros. Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer

palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência cotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.

### O Romance

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de lingüística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d'arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota.

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes. Por outro lado, penetrando no tempo colonial, vamos achar uma sociedade diferente, e dos livros em que ela é tratada, alguns há de mérito real.

Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise, e um estrangeiro não familiar com os nossos costumes achará muita página instrutiva. Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.

O romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo muito adequada ao espírito do nosso povo. Há em verdade ocasiões em que essas qualidades parecem sair da sua medida natural, mas em regra conservam-se estremes de censura, vindo a sair muita coisa interessante, muita realmente bela. O espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas, e não as cito por me não divertir do objeto exclusivo deste escrito, que é indicar as excelências e os defeitos do conjunto, sem me demorar em pormenores. Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais.

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número.

As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis; alguma coisa haverá que uma crítica austera poderia apontar e corrigir. Mas o tom geral é bom. Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, — porque há aqui muito amor a essas comparações — são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals.

Isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais, — o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres; com esses elementos, que são fecundíssimos, possuímos já uma galeria numerosa e a muitos respeitos notável.

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.

Em resumo, o romance, forma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos títulos da presente geração literária. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma crítica minuciosa e severa, e se a houvéssemos em condições regulares, creio que os defeitos se corrigiriam, e as boas qualidades adquiririam maior realce. Há geralmente viva imaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala.

#### A Poesia

A ação da crítica seria sobretudo eficaz em relação à poesia. Dos poetas que apareceram no decênio de 1850 a 1860, uns levou-os a morte ainda na flor dos anos, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, cujos nomes excitam na nossa mocidade legítimo e sincero entusiasmo, e bem assim outros de não menor porte. Os que sobreviveram calaram as líras; e se uns voltaram as suas atenções para outro gênero literário, como Bernardo Guimarães, outros vivem dos louros colhidos, se é que não preparam obras de maior tomo, como se diz de Varela, poeta que já pertence ao decênio de 1860 a 1870. Neste último prazo outras vocações apareceram e numerosas, e basta citar um Crespo, um Serra, um Trajano, um Gentil-Homem de Almeida Braga, um Castro Alves, um Luís Guimarães, um Rosendo Moniz, um Carlos Ferreira, um Lúcio de Mendonça, e tantos mais, para mostrar que a poesia contemporânea pode dar muita coisa; se algum destes, como Castro Alves, pertence à eternidade, seus versos podem servir e servem de incentivo às vocações nascentes.

Competindo-me dizer o que acho da atual poesia, atenho-me só aos poetas de recentíssima data, melhor direi a uma escola agora dominante, cujos defeitos me parecem graves, cujos dotes — valiosos, e que poderá dar muito de si, no caso de adotar a necessária emenda.

Não faltam à nossa atual poesia fogo nem estro. Os versos publicados são geralmente ardentes e trazem o cunho da inspiração. Não insisto na cor local; como acima disse, todas as formas a revelam com mais ou menos brilhante resultado; bastando-me citar neste caso as outras duas recentes obras, as

*Miniaturas* de Gonçalves Crespo e os *Quadros* de J. Serra, versos estremados dos defeitos que vou assinalar. Acrescentarei que também não falta à poesia atual o sentimento da harmonia exterior. Que precisa ela então? Em que peca a geração presente? Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. Isto na alta poesia lírica, — na ode, diria eu, se ainda subsistisse a antiga poética; na poesia íntima e elegíaca encontram-se os mesmos defeitos, e mais um amaneirado no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença, que é força combater.

Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas. O condor que rompe dos Andes, o pampeiro que varre os campos do Sul, os grandes rios, a mata virgem com todas as suas magnificências de vegetação, — não há dúvida que são painéis que desafiam o estro, mas, por isso mesmo que são grandes, devem ser trazidos com oportunidade e expressos com simplicidade. Ambas essas condições faltam à poesia contemporânea, e não é que escasseiem modelos, que aí estão, para só citar três nomes, os versos de Bernardo Guimarães, Varela e Álvares de Azevedo. Um único exemplo bastará para mostrar que a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande idéia. N'*Os Timbiras*, há uma passagem em que o velho Ogib ouve censurarem-lhe o filho, porque se afasta dos outros guerreiros e vive só. A fala do ancião começa com estes primorosos versos:

São torpes os anuns, que em bandos folgam,  
São maus os caititus que em varas pascem:  
Somente o sabiá geme sozinho,  
E sozinho o condor aos céus remonta.

Nada mais oportuno nem mais singelo do que isto. A escola a que aludo não exprimiria a idéia com tão simples meios, e faria mal, porque o sublime é simples. Fora para desejar que ela versasse e meditasse longamente estes e outros modelos que a literatura brasileira lhe oferece. Certo, não lhe falta, como disse, imaginação; mas esta tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.

Indiquei os traços gerais. Há alguns defeitos peculiares a alguns livros, como por exemplo, a antítese, creio que por imitação de Vítor Hugo. Nem por isso acho menos condenável o abuso de uma figura que, se nas mãos do grande poeta produz grandes efeitos, não pode constituir objeto de imitação, nem sobretudo elementos de escola.



Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. Com as boas qualidades que cada um pode reconhecer na recente escola de que falo, basta a ação do tempo, e se entretanto aparecesse uma grande vocação poética, que se fizesse reformadora, é fora de dúvida que os bons elementos entrariam em melhor caminho, e à poesia nacional restariam as tradições do período romântico.

## O Teatro

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?

E todavia a continuar o teatro, teriam as vocações novas alguns exemplos não remotos, que muito as haviam de animar. Não falo das comédias do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário. Mais recentemente, nestes últimos doze ou catorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas do aplauso que tiveram, tais como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e alguns mais; mas nada disso foi adiante. Os autores cedo se enfatiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada.

A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado este ponto.

## A Língua

Entre os muitos méritos dos nossos livros nem sempre figura o da pureza da linguagem. Não é raro ver intercalado em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência da língua francesa. Este ponto é objeto de divergência entre os nossos escritores. Divergência digo, porque, se alguns caem naqueles defeitos por ignorância ou preguiça, outros há que os adotam por princípio, ou antes por uma exageração de princípio.

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.

Mas se isto é um fato incontestável, e se é verdadeiro o princípio que dele se deduz, não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão.

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.

Outra coisa de que eu quisera persuadir a mocidade é que a precipitação não lhe afiança muita vida aos seus escritos. Há um prurido de escrever muito e depressa; tira-se disso glória, e não posso negar que é caminho de aplausos. Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem neste caso inconciliáveis. Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais.

Aqui termino esta notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro.

## Fagundes Varela (1875)

Meu prezado colega. — Ainda não é tarde para falar de Varela. Não o é nunca para as homenagens póstumas, se aquele a quem são feitas as merece por seus talentos e ações. Varela não é desses mortos comuns cuja memória está sujeita à condição da oportunidade; não passou pela vida, como a ave no ar, sem deixar vestígio; talhou para si uma larga página nos anais literários do Brasil.

É vulgar a queixa de que a plena justiça só começa depois da morte; de que haja muita vez um abismo entre o desdém dos contemporâneos e a admiração da posteridade. A enxerga de Camões é cediça na prosa e no verso do nosso tempo; e por via de regra a geração presente condena as injúrias do passado para com os talentos, que ela admira e lastima. A condenação é justa, a lástima é descabida, porquanto, digno de inveja é aquele que, transpondo o limite da vida, deixa alguma coisa de si na memória e no coração dos homens, fugindo assim ao comum olvido das gerações humanas.

Varela é desses bem-aventurados póstumos. Sua vida foi atribulada; seus dias não correram serenos, retos e felizes. Mas a morte, que lhe levou a forma perecível, não apagou dos livros a parte substancial do seu ser; e esta admiração que lhe votamos é certamente prêmio, e do melhor.

Poeta de larga inspiração, original e viçosa, modulando seus versos pela toada do sentimento nacional, foi ele o querido da mocidade do seu tempo. Conheci-o em 1860, quando a sua reputação, feita nos bancos acadêmicos, ia passando dali aos outros círculos literários do país. Seus companheiros de estudo pareciam adorá-lo; tinham-lhe de cor os magníficos versos com que ele traduzia os sonhos de sua imaginação vivaz e fecunda. Havia mais fervor naquele tempo, ou eu falo com as impressões de uma idade que passou?

Parece-me que a primeira hipótese é a verdadeira. Vivia-se de imaginação e poesia; cada produção literária era um acontecimento. Ninguém mais do que Varela gozou essa exuberância juvenil; o que ele cantava imprimia-se no coração dos moços.

Se fizesse agora a análise dos escritos que nos deixou o poeta das *Vozes da América*, mostraria as belezas de que estão cheios, apontaria os senões que porventura lhe escaparam. Mas que adiantaria isto à compreensão pública? A crítica seria um intermediário supérfluo. O "Cântico do Calvário", por exemplo, e a "Mimosa", não precisam comentários, nem análises; lêem-se, sentem-se, admiram-se, independente de observações críticas.

"Mimosa", que acabo de citar, traz o cunho e revela perfeitamente as tendências da inspiração do nosso poeta. É um conto da roça, cuja vida ele estudou sem esforço nem preparação, porque a viveu e amou. A natureza e a vida do interior eram em geral, as melhores fontes da inspiração de Varela; ele sabia pintá-los com fidelidade e viveza raras, com uma ingenuidade de expressão toda sua. Tinha para esse efeito a poesia de primeira mão, a genuína, tirada de si mesmo e diretamente aplicada às cenas que o cercavam e à vida que vivia.

Adiantando-se o tempo, e dadas as primeiras flores do talento em livros que todos conhecemos, planeou o poeta um poema, que deixou pronto, embora sem as íntimas correções, segundo se diz.

Ouvi um canto do *Evangelho nas Selvas*, e imagino por ele o que serão os outros. O assunto era vasto, elevado, poético; tinha muito por onde seduzir a imaginação do autor das *Vozes da América*. A figura de Anchieta, a Paixão de Jesus, a vida selvagem e a natureza brasileira, tais eram os elementos com que ele tinha de lutar e que devia forçosamente vencer, porque iam todos com a feição do seu talento, com a poética ternura de seu coração. Ele soube escolher o assunto, ou antes o assunto impôs-se-lhe com todos os seus atrativos.

*O Evangelho nas Selvas* será certamente a obra capital de Varela; virá colocar-se entre outros filhos da mesma família, o *Uruguai* e *Os Timbiras*, entre os *Tamoios* e o *Caramuru*.

A literatura brasileira é uma realidade e os talentos como o do nosso poeta o irão mostrando a cada geração nova, servindo ao mesmo tempo de estímulo e exemplo. A mocidade atual, tão cheia de talento e legítima ambição, deve pôr os olhos nos modelos que nos vão deixando os eleitos da glória, como aquele era, — da glória e do infortúnio, tanta vez unidos na mesma cabeça. A herança que lhe cabe é grande, e grave a responsabilidade. Acresce que a poesia brasileira parece dormir presentemente; uns mergulharam na noite perpétua; outros emudeceram, ao menos por instantes; outros enfim como Magalhães, Porto Alegre, prestam à pátria serviços de diferente natureza. A poesia dorme, e é mister acordá-la; cumpre cingi-la das nossas flores rústicas e próprias, qual as colheram Dias, Azevedo e Varela, para só falar dos mortos.

## Eça de Queirós: O Primo Basílio (1878)

Um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa, o Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar o seu segundo romance, o Primo *Basílio*. O primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, não foi decerto a sua estréia literária. De ambos os lados do Atlântico, apreciávamos há muito o estilo vigoroso e brilhante do colaborador do Sr. Ramalho Ortigão, naquelas agudas *Farpas*, em que aliás os dois notáveis escritores formaram um só. Foi a estréia no romance, e tão ruidosa estréia, que a crítica e o público, de mãos dadas, puseram desde logo o nome do autor na primeira galeria dos contemporâneos. Estava obrigado a prosseguir na carreira encetada; digamos melhor, a colher a palma do triunfo. Que é, e completo e incontestável.

Mas esse triunfo é somente devido ao trabalho real do autor? O *Crime do Padre Amaro* revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*. Se fora simples copista, o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo; mas é homem de talento, transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária; e eu, que lhe não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias.

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assommoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título. Quem os leu a ambos, não contestou decerto a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo; creio até que essa mesma originalidade deu motivo ao maior defeito na concepção d' *O Crime do Padre Amaro*. O Sr. Eça de Queirós alterou naturalmente as circunstâncias que rodeavam o Padre Mouret, administrador espiritual de uma paróquia rústica, flanqueado de um padre austero e ríspido; o Padre Amaro vive numa cidade de província, no meio de mulheres, ao lado de outros que do sacerdócio só têm a batina e as propinas; vê-os concupiscentes e maritalmente estabelecidos, sem perderem um só átomo de influência e consideração.

Sendo assim, não se compreende o terror do Padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das

duas forças que lutam na alma do Padre Amaro, uma é real e efetiva — o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível — o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral?

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d' *O Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem reбуço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Quanto à ação em si, e os episódios que a esmaltam, foram um dos atrativos d' *O Crime do Padre Amaro*, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra.

Certo da vitória, o Sr. Eça de Queirós reincidiu no gênero, e trouxe-nos *O Primo Basílio*, cujo êxito é evidentemente maior que o do primeiro romance, sem que, aliás, a ação seja mais intensa, mais interessante ou vivaz nem mais perfeito o estilo. A que atribuir a maior aceitação deste livro? Ao próprio fato da reincidência, e, outrossim, ao requinte de certos lances, que não destoaram do paladar público. Talvez o autor se enganou em um ponto. Uma das passagens que maior impressão fizeram, n' *O Crime do Padre Amaro*, foi a palavra de calculado cinismo, dita pelo herói. O herói d' *O Primo Basílio* remata o livro com um dito análogo; e, se no primeiro romance é ele característico e novo, no segundo é já rebuscado, tem um ar de *cliché*; enfastia. Excluído esse lugar, a reprodução dos lances e do estilo é feita com o artifício necessário, para lhes dar novo aspecto e igual impressão.

Vejamos o que é *O Primo Basílio* e comecemos por uma palavra que há nele. Um dos personagens, Sebastião, conta a outro o caso de Basílio, que, tendo namorado Luísa em solteira, estivera para casar com ela; mas falindo o pai, veio para o Brasil, donde escreveu desfazendo o casamento. — Mas é a Eugênia

Grandet! exclama o outro. O Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio da sua concepção. Disse talvez consigo: — Balzac separa os dois primos, depois de um beijo (aliás, o mais casto dos beijos). Carlos vai para a América; a outra fica, e fica solteira. Se a casássemos com outro, qual seria o resultado do encontro dos dois na Europa? — Se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós.

Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

Casada com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela sozinha em Lisboa; aparece-lhe o primo *Basílio*, que a amou em solteira. Ela já o não ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito "admirada"; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê, começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo; diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de estar o marido ausente.

Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até entender que o espera no dia seguinte. Ele sai; Luísa sente-se "afogueada, cansada", vai despir-se diante de um espelho, "olhando-se muito, gostando de se ver branca". A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito, de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rodada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente.

Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada.



E aqui chegamos ao defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio começa a enfastiar-se, e, já por isso já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. Interveio, neste ponto, uma criada. Juliana, o carácter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luísa resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo caso, não é aparente. Não se efetua a fuga, porque o primo rejeita essa complicação; limita-se a oferecer o dinheiro para reaver as cartas, — dinheiro que a prima recusa — despede-se e retira-se de Lisboa. Daí em diante o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada. Juliana, com a ameaça nas mãos, obtém de Luísa tudo, que lhe dê roupa, que lhe troque a alcova, que lhe forneça palhinha, que a dispense de trabalhar. Faz mais: obriga-a a varrer, a engomar, a desempenhar outros misteres imundos. Um dia Luísa não se contém; confia tudo a um amigo de casa, que ameaça a criada com a polícia e a prisão, e obtém assim as fatais letras. Juliana sucumbe a um aneurisma; Luísa, que já padecia com a longa ameaça e perpétua humilhação, expira alguns dias depois.

Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queirós, e a inanidade do carácter da heroína. Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfastiado seguiria para França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida anterior. Para obviar a esse inconveniente, o autor inventou a criada e o episódio das cartas, as ameaças, as humilhações, as angústias e logo a doença, e a morte da heroína. Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo? Que temos nós com essa luta intestina entre a ama e a criada, e em que nos pode interessar a doença de uma e a morte de ambas? Cá fora, uma senhora que sucumbisse às hostilidades de pessoas de seu serviço, em consequência de cartas extraviadas, despertaria certamente grande interesse, e imensa curiosidade; e, ou a condenássemos, ou lhe perdoássemos, era sempre um caso digno de lástima. No livro é outra coisa. Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando

Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e conseqüentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos, tem medo.

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: — A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o Sr. Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro. Mas o autor poderia retorquir: — Não, não quis formular nenhuma lição social ou moral; quis somente escrever uma hipótese; adoto o realismo, porque é a verdadeira forma da arte e a única própria do nosso tempo e adiantamento mental; mas não me proponho a lecionar ou curar; exerço a patologia, não a terapêutica. A isso responderia eu com vantagem: — Se escreveis uma hipótese dai-me a hipótese lógica, humana, verdadeira. Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral. Ora bem; aplicai esta máxima ao vosso realismo, e sobretudo proporcionai o efeito à causa, e não exijais a minha comoção a troco de um equívoco.

E passemos agora ao mais grave, ao gravíssimo.

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós — ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los, seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa fé supõem defender o livro, dizendo que podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar o pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a "gravidez bestial". Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avolume o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de

um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os "ímpetos de concubina"; que nos dê as cenas repugnantes do *Paraíso*; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. Não admira; é fatal; tão fatal como a outra preocupação correlativa. Ruim moléstia é o catarro; mas por que hão de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? N'O *Crime do Padre Amaro* há bastantes afetados de tal achaque; n'O *Primo Basílio* fala-se apenas de um caso: um indivíduo que morreu de catarro na bexiga. Em compensação há infinitos "jactos escuros de saliva". Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do Conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monier); finalmente, o capítulo do Teatro de São Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma altercação de espectadores.

Que os três quadros estão acabados com muita arte, sobretudo o primeiro, é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?

Talvez estes reparos sejam menos atendíveis, desde que o nosso ponto de vista é diferente. O Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo; e daí vem que o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é simplesmente o tom próprio. Dado, porém, que a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do momento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato. Digo isto no interesse do talento do Sr. Eça de Queirós, não no da doutrina que lhe é adversa; porque a esta o que mais importa é que o Sr. Eça de Queirós escreva outros livros como O *Primo Basílio*. Se tal suceder, o Realismo na nossa língua será estrangulado no berço; e a arte pura, apropriando-se do que ele contiver aproveitável (porque o há, quando se não despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno, e até no ridículo), a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias, d'O *Monge de Cister*, d'O *Arco de Sant' Ana* e d'O *Guarani*.

A atual literatura portuguesa é assaz rica de força e talento para podermos afiançar que este resultado será certo, e que a herança de Garrett se transmitirá intacta às mãos da geração vindoura.

Há quinze dias, escrevi nestas colunas uma apreciação crítica do segundo romance do Sr. Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, e daí para cá apareceram dois artigos em resposta ao meu, e porventura algum mais em defesa do romance. Parece que a certa porção de leitores desagradou a severidade da crítica. Não admira; nem a severidade está muito nos hábitos da terra, nem a doutrina realista é tão nova que não conte já, entre nós, mais de um férvido religioso. Criticar o livro, era muito; refutar a doutrina, era demais. Urgia, portanto, destruir as objeções e aquietar os ânimos assustados; foi o que se pretendeu fazer e foi o que se não fez.

Pela minha parte, podia dispensar-me de voltar ao assunto. Volto (e pela última vez) porque assim o merece a cortesia dos meus contendores; e, outrossim, porque não fui entendido em uma das minhas objeções.

E antes de ir adiante, convém retificar um ponto. Um dos meus contendores acusa-me de nada achar bom n' *O Primo Basílio*. Não advertiu que, além de proclamar o talento do autor (seria pueril negar-lho) e de lhe reconhecer o dom da observação, notei o esmero de algumas páginas e a perfeição de um dos seus caracteres. Não me parece que isto seja negar tudo a um livro, e a um segundo livro. Disse comigo: — Este homem tem faculdades de artista, dispõe de um estilo de boa têmpera, tem observação; mas o seu livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre; digamos-lhe isto mesmo, com a clareza e franqueza a que têm jus os espíritos de certa esfera. — E foi o que fiz, preferindo às generalidades do diletantismo literário a análise sincera e a reflexão paciente e longa. Censurei e louvei, crendo haver assim provado duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade da minha admiração.

Venhamos agora à concepção do Sr. Eça de Queirós, e tomemos a liberdade de mostrar aos seus defensores como se deve ler e entender uma objeção. Tendo eu dito que, se não houvesse o extravio das cartas, ou se Juliana fosse mulher de outra índole, acabava o romance em meio, porque Basílio, enfasiado, segue para a França, Jorge volta do Alentejo, e os dois esposos tornariam à vida antiga, replicam-me os meus contendores de um modo, na verdade, singular. Um achou a objeção fútil e até cômica; outro evocou os manes de Judas Macabeu, de Antíoco, e do elefante de Antíoco. Sobre o elefante foi construída uma série de hipóteses destinadas a provar a futilidade do meu argumento. Por que Herculano fez Eurico um presbítero? Se Hermengarda tem casado com o gardingo logo no começo, haveria romance? Se o Sr. Eça de Queirós não houvesse escrito *O Primo Basílio*, estaríamos agora a analisá-lo? Tais são as

hipóteses, as perguntas, as deduções do meu argumento; e foi-me precisa toda a confiança que tenho na boa fé dos defensores do livro, para não supor que estavam mofar de mim e do público.

Que não entendessem, vá; não era um desastre irreparável. Mas uma vez que não entendiam, podiam lançar mão de um destes dois meios: reler-me ou calar. Preferiram atribuir-me um argumento de simplório; involuntariamente, creio; mas, em suma, não me atribuíram outra coisa. Releiam-me; lá verão que, depois de analisar o caráter de Luísa, de mostrar que ela cai sem repulsa nem vontade, que nenhum amor nem ódio a abala, que o adultério é ali uma simples aventura passageira, chego à conclusão de que, com tais caracteres como Luísa e Basílio, uma vez separados os dois, e regressando o marido, não há meio de continuar o romance, porque os heróis e a ação não dão mais nada de si, e o erro de Luísa seria um simples parênteses no período conjugal. Voltariam todos ao primeiro capítulo: Luísa tornava a pegar no *Diário de Notícias*, naquela sala de jantar tão bem descrita pelo autor; Jorge ia escrever os seus relatórios, os freqüentadores da casa continuariam a ir ali encher os serões. Que acontecimento, logicamente deduzido da situação moral dos personagens, podia vir continuar uma ação extinta? Evidentemente nenhum. Remorsos? Não há probabilidades deles; porque, ao anunciar-se a volta do marido, Luísa, não obstante o extravio das cartas, esquece todas as inquietações, "sob uma sensação de desejo que a inunda". Tirei o extravio das cartas, a casa de Jorge passa a ser uma nesga do *paraíso*; sem essa circunstância, inteiramente casual, acabaria o romance. Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte.

Tal foi a minha objeção. Se algum dos meus contendores chegar a demonstrar que a objeção não é séria, terá cometido uma ação extraordinária. Até lá, ser-me-á lícito conservar uma pontazinha de ceticismo.

Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*. Extraviem-se as cartas, faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro. Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do Sr. Eça de Queirós, é que a ação, já despida de todo o interesse anedótico, adquire um interesse de curiosidade. Luísa resgatará cartas? Eis o problema que o leitor tem diante de si. A vida, os cuidados, os pensamentos da heroína não têm outro objeto, senão esse. Há uma ocasião em que, não sabendo onde ir buscar o dinheiro necessário ao

resgate, Luísa compra umas cautelas de loteria; sai branco. Suponhamos (ainda uma suposição) que o número saísse premiado; as cartas eram entregues; e, visto que Luísa não tem mais do que medo, se lhe restabelecia a paz do espírito, e com ela a paz doméstica. Indicar a possibilidade desta conclusão é patentear o valor da minha crítica.

Nem seria para admirar o desenlace pela loteria, porque a loteria tem influência decisiva em certo momento da aventura. Um dia, arrufada com o amante, Luísa fica incerta se irá vê-lo ou não; atira ao ar uma moeda de cinco tostões; era cunho: devia ir e foi. Esses traços de caráter é que me levaram a dizer, quando a comparei com a Eugênia, de Balzac, que nenhuma semelhança havia entre as duas, porque esta tinha uma forte acentuação moral, e aquela não passava de um *títere*. Parece que a designação destoou no espírito dos meus contendores, e houve esforço comum para demonstrar que a designação era uma calúnia ou uma superfluidade. Disseram-me que, se Luísa era um *títere*, não podia ter músculos e nervos, como não podia ter medo, porque os *títeres* não têm medo.

Supondo que este trocadilho de idéias veio somente para desfadar o estilo, me abstenho de o considerar mais tempo; mas não irei adiante sem convidar os defensores a todo transe a que releiam, com pausa, o livro do Sr. Eça de Queirós: é o melhor método quando se procura penetrar a verdade de uma concepção. Não direi, com Buffon, que o gênio é a paciência; mas creio poder afirmar que a paciência é a metade da sagacidade: ao menos, na crítica.

Nem basta ler; é preciso comparar, deduzir, aferir a verdade do autor. Assim é que, estando Jorge de regresso e extinta a aventura do primo, Luísa cerca o marido de todos os cuidados — "cuidados de mãe e ímpetos de concubina". Que nos diz o autor nessa página? Que Luísa se envergonhava um pouco da maneira "por que amava o marido; sentia vagamente que naquela violência amorosa havia pouca dignidade conjugal. Parecia-lhe que tinha apenas um capricho".

Que horror! Um capricho por um marido! Que lhe importaria, de resto? "Aquilo fazia-a feliz". Não há absolutamente nenhum meio de atribuir a Luísa esse escrúpulo de dignidade conjugal; está ali porque o autor no-lo diz; mas não basta; toda a composição do caráter de Luísa é antinômica com semelhante sentimento. A mesma coisa diria dos remorsos que o autor lhe atribui, se ele não tivesse o cuidado de os definir (p. 440). Os remorsos de Luísa, permita-me dizê-lo, não é a vergonha da consciência, é a vergonha dos sentidos; ou, como diz o autor: "um gosto infeliz em cada beijo". Medo, sim; o que ela tem é medo; disse-o eu e di-lo ela própria: "Que feliz seria, se não fosse a infame!"

Sobre a linguagem, alusões, episódios, e outras partes do livro, notadas por mim, como menos próprias do decoro literário, um dos contendores confessa

que os acha excessivos, e podiam ser eliminados, ao passo que outro os aceita e justifica, citando em defesa o exemplo de Salomão na poesia do *Cântico do Cânticos*:

*On ne s'attendait guère  
À voir la Bible en cette-affaire;*

e menos ainda se podia esperar o que nos diz do livro bíblico. Ou recebeis o livro, como deve fazer um católico, isto é, em seu sentido místico e superior, e em tal caso não podeis chamar-lhe erótico; ou só o recebeis no sentido literário, e então nem é poesia, nem é de Salomão; é drama e de autor anônimo. Ainda, porém, que o aceiteis como um simples produto literário, o exemplo não serve de nada.

Nem era preciso ir à Palestina. Tínheis a *Lisístrata*; e se a *Lisístrata* parecesse obscena demais, podíeis argumentar com algumas frases de Shakespeare e certas locuções de Gil Vicente e Camões. Mas o argumento, se tivesse diferente origem, não teria diferente valor. Em relação a Shakespeare, que importam algumas frases obscenas, em uma ou outra página, se a explicação de muitas delas está no tempo, e se a respeito de todas nada há sistemático? Eliminai-as ou modificai-as, nada tirareis ao criador das mais castas figuras do teatro, ao pai de Imogene, de Miranda, de Viola, de Ofélia, eternas figuras, sobre as quais hão de repousar eternamente os olhos dos homens. Demais, seria mal cabido invocar o padrão do Romantismo para defender os excessos do Realismo.

Gil Vicente usa locuções que ninguém hoje escreveria, e menos ainda faria repetir no teatro; e não obstante as comédias desse grande engenho eram representadas na corte de D. Manuel e D. João III. Camões, em suas comédias, também deixou palavras hoje condenadas. Qualquer dos velhos cronistas portugueses emprega, por exemplo, o verbo próprio, quando trata do ato, que hoje designamos com a expressão *dar à luz*, o verbo era então polido; tempo virá em que *dar à luz* seja substituída por outra expressão; e nenhum jornal, nenhum teatro a imprimirá ou declamará como fazemos hoje.

A razão disto, se não fosse óbvia, podíamos apadrinhá-la com Macaulay: é que há termos delicados num século e grosseiros no século seguinte. Acrescentarei que noutros casos a razão pode ser simplesmente tolerância do gosto.

Que há, pois, comum entre exemplos dessa ordem e a escola de que tratamos? Em que pode um drama de Israel, uma comédia de Atenas, uma locução de Shakespeare ou de Gil Vicente justificar a obscenidade sistemática do Realismo? Diferente coisa é a indecência relativa de uma locução, e a constância de um sistema que, usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla

toda a sorte de idéias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direito às indicações sensuais.

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido, em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção.

Um dos meus contendores persuade-se que o livro podia ser expurgado de alguns traços mais grossos; persuasão, que no primeiro artigo disse eu que era ilusória, e por quê. Há quem vá adiante e creia que, não obstante as partes condenadas, o livro tem um grande efeito moral. Essa persuasão não é menos ilusória que a primeira; a impressão moral de um livro não se faz por silogismo, e se assim fosse, já ficou dito também no outro artigo qual a conclusão deste. Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras.

Mas não trato disso agora; não posso sequer tratar mais nada; foge-me o espaço. Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a torça da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.

Um dos meus contendores louva o livro do Sr. Eça de Queirós, por dizer a verdade, e atribui a algum hipócrita a máxima de que nem todas as verdades se dizem. Vejo que confunde a arte com a moral; vejo mais que se combate a si próprio. Se todas as verdades se dizem, por que excluir algumas?

Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-los? Ocorre-me que Voltaire, cuja eterna mofa é a consolação de bom senso (quando não transcende o humano limite), a Voltaire se atribui uma resposta, da qual apenas citarei metade: *Très naturel aussi, mais je porte des culottes.*



Quanto ao Sr. Eça de Queirós e aos seus amigos deste lado do Atlântico, repetirei que o autor d'O *Primo Basílio* tem em mim um admirador de seus talentos, adversário de suas doutrinas, desejoso de o ver aplicar, por modo diferente, as fortes qualidades que possui; que, se admiro também muitos dotes do seu estilo, faço restrições à linguagem; que o seu dom de observação, aliás pujante, é complacente em demasia; sobretudo, é exterior, é superficial. O fervor dos amigos pode estranhar este modo de sentir e a franqueza de o dizer. Mas então o que seria a crítica?

## Francisco de Castro: Harmonias errantes (1878)

*Meu caro poeta*, — Pede-me a mais fácil e a mais inútil das tarefas literárias: apresentar um poeta ao público. Custa pouco dizer em algumas linhas ou em algumas páginas, de um modo simpático e benévolo, — porque a benevolência é necessária aos talentos sinceros, como o seu, — custa pouco dizer que impressões nos deixaram os primeiros produtos de uma vocação juvenil. Mas não é, ao mesmo tempo, uma tarefa inútil? Um livro é um livro; vale o que efetivamente é. O leitor quer julgá-lo por si mesmo; e, se não acha no escrito que o precede, — ou a autoridade do nome, — ou a perfeição do estilo e a justeza das idéias, — mal se pode furtar a um tal ou qual sentimento de enfado. O estilo e as idéias dar-lhe-iam a ler uma boa página, — um regalo de sobra; a autoridade do nome enchê-lo-ia de orgulho; se a impressão da crítica coincidira com a dele. Suponho ter idéias justas: mas onde estão as outras duas vantagens? Seu livro vai ter uma página inútil.

Sei que o senhor supõe o contrário; ilusão de poeta e de moço, filha de uma afeição antes instintiva que experimentada, e, em todo caso, recente e generosa; seu coração de poeta leu talvez, através de algumas estrofes que aí me ficaram no caminho, este amor da poesia, esta fé viva em alguma coisa superior às nossas labutações sem fruto, primeiro sonho da mocidade e última saudade da vida. Leu isso; compreendeu que há ídolos que se não quebram e cultos que não morrem, e veio ter comigo, de seu próprio movimento, cheio daquela cândida confiança de sacerdote novo, resoluto e pio. Veio bem e mal; bem para a minha simpatia, mal para o seu interesse; mas, segundo já disse, nem bem nem mal para o público, diante de quem esta página é demais.

E contudo, meu caro poeta, é difícil esquivar-se um homem que ama as musas a não falar de um poeta novo, em um tempo que precisa deles, quando há necessidade de animar todas as vocações, as mais arrojadas e as mais modestas, para que se não quebre a cadeia da nossa poesia nacional.

Creio que o senhor pertence a essa juventude laboriosa e ambiciosa, que hesita entre o ideal de ontem e uma nova aspiração, que busca sinceramente uma forma substitutiva do que lhe deixou a geração passada. Nesse tatear, nesse hesitar entre duas coisas, — uma bela, mas porventura fatigada, outra confusa, mas nova, — não há ainda o que se possa chamar movimento definido. Basta, porém, que haja talento, boa vontade e disciplina; o movimento se fará por si, e a poesia brasileira não perderá o verdor nativo, nem desmentirá a tradição que nos deixaram o autor do *Uruguai* e o autor d' *Os Timbiras*.

Citei dois mestres; poderia citar mais de um talento original e cedo extinto, a fim de lembrar à recente geração, que qualquer que seja o caminho da nova poesia, convém não perder de vista o que há essencial e eterno nessa expressão da alma humana. Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos. Ninguém o desconhece, decerto, entre as novas vocações; o esforço empregado em achar e aperfeiçoar a forma não prejudica, nem poderia alterar a parte substancial da poesia, — ou esta não seria o que é e deve ser!

Venhamos depressa ao seu livro, que o leitor tem ânsia de folhear e conhecer. Estou que se o ler com ânimo repousado, com vista simpática, justa, reconhecerá que é um livro de estréia, incerto em partes, com as imperfeições naturais de uma primeira produção. Não se envergonhe de imperfeições, nem se vexe de as ver apontadas; agradeça-o antes. A modéstia é um merecimento. Poderia lastimar-se se não sentisse em si a força necessária para emendar os senões inerentes aos trabalhos de primeira mão. Mas será esse o seu caso? Há nos seus versos uma espontaneidade de bom agouro, uma natural simpleza, que a arte guiará melhor e a ação do tempo aperfeiçoará.

Alguns pedirão à sua poesia maior originalidade; também eu lha peço. Este seu primeiro livro não pode dar ainda todos os traços de sua fisionomia poética. A poesia pessoal, cultivada nele, está, para assim dizer, exausta; e daí vem a dificuldade de cantar coisas novas. Há páginas que não provêm dela; e, visto que aí o seu verso é espontâneo, cuido que deve buscar uma fonte de inspiração fora de um gênero, em que houve tanto triunfo a par de tanta queda. Para que a poesia pessoal renasça um dia, é preciso que lhe dêem outra roupagem e diferentes cores; é precisa outra evolução literária.

O perigo destes prefácios, meu caro poeta, é dizer demais; é ocupar maior espaço do que o leitor pode razoavelmente conceder a uma lauda inútil. Eu creio haver dito o bastante para um homem sem autoridade. Viu que não o louvei com excesso, nem o censurei com insistência; aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo.

## A nova geração (1879)

I

Há entre nós uma nova geração poética, geração viçosa e galharda, e, cheia de fervor e convicção. Mas haverá também uma poesia nova, uma tentativa, ao menos? Fora absurdo negá-lo; há uma tentativa de poesia nova, — uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado. Nem tudo é ouro nessa produção recente; e o mesmo ouro nem sempre se revela de bom quilate; não há um fôlego igual e constante; mas o essencial é que um espírito novo parece animar a geração que alvorece, o essencial é que esta geração não se quer dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou.

Já é alguma coisa. Esse dia, que foi o romantismo, teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite. A nova geração chasqueia às vezes do romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. "As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir". Isto que Renan dizia há poucos meses da religião e da ciência, podemos aplicá-lo à poesia e à arte. A poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo. Tal é o destino da musa romântica. Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços; vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico.

Contudo acho legítima explicação ao desdém dos novos poetas. Eles abriram os olhos ao som de um lirismo pessoal, que salvas as exceções, era a mais enervadora música possível, a mais trivial e chocha. A poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares; os grandes dias de outrora tinham positivamente acabado; e se de longe em longe, algum raio de luz vinha aquecer a poesia transida e debilitada, era talvez uma estrela, não era o sol. De envolta

com isto, ocorreu uma circunstância grave, o desenvolvimento das ciências modernas, que despovoaram o céu dos rapazes, que lhe deram diferente noção das coisas, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu. Os naturalistas, refazendo a história das coisas, vinham chamar para o mundo externo todas as atenções de uma juventude, que já não podia entender as imprecações do varão de Hus; ao contrário, parece que um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranqüilo, mas triunfante. Já o é às vezes; a nossa mocidade manifesta certamente o desejo de ver alguma coisa por terra, uma instituição, um credo, algum uso, algum abuso; mas a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma. A humanidade que ela canta em seus versos está bem longe de ser aquele *monde avorté* de Vigny — é mais sublime, é um deus, como lhe chama um poeta ultramarino, o Sr. Teixeira Bastos. A justiça, cujo advento nos é anunciado em versos subidos de entusiasmo, a justiça quase não chega a ser um complemento, mas um suplemento; e assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim. De quando em quando aparece a nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista, a nota de Hartmann; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose; e isto não somente é natural, mas até necessário; a vida não pode ser um desespero perpétuo, e fica bem à mocidade um pouco de orgulho.

Qual é, entretanto, a teoria e o ideal da poesia nova? Esta pergunta é tanto mais cabida quanto que uma das preocupações da recente geração é achar uma definição e um título. Aí, porém, flutuam as opiniões, afirmam-se divergências, domina a contradição e o vago; não há, enfim, um verdadeiro prefácio de *Cromwell*. Por exemplo, um escritor, e não pouco competente, tratando de um opúsculo, uma poesia do Sr. Fontoura Xavier (prefácio do Régio Saltimbanco), afirma que este poeta "tem as caracterizações acentuadas da nova escola, lógica fusão do realismo e do romantismo, porque reúne a fiel observação de Baudelaire e as surpreendentes deduções do velho mestre Vítor Hugo". Aqui temos uma definição assaz afirmativa e clara, e se inexata em parte, admiravelmente justa, como objeção. Digo que em parte é inexata porque os termos Baudelaire e realismo não se correspondem tão inteiramente como ao escritor lhe parece. Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista — *cette grossière épithète*, escreveu ele em uma nota. Como objeção, e aliás não foi esse o intuito do autor, a definição é excelente, o que veremos mais abaixo.

Não falta quem conjugue o ideal poético e o ideal político, e faça de ambos um só intuito, a saber, a nova musa terá de cantar o Estado republicano. Não é isto, porém, uma definição, nem implica um corpo de doutrina literária. De teorias ou preocupações filosóficas haverá algum vestígio, mas nada bem claramente

exposto, e um dos poetas, o Sr. Mariano de Oliveira, conquanto confesse estar no terceiro período de Comte, todavia pondera que um livro de versos não é compêndio de filosofia nem de propaganda, é meramente livro de versos; opinião que me parece geral. Outro poeta — creio que o mais recente, — o Sr. Valentim Magalhães, descreve-nos (*Cantos e Lutas*, p. 12) um quadro delicioso: a escola e a oficina cantam alegremente; o gênio enterra o mal; Deus habita a consciência; o coração abre-se aos ósculos do bem; aproxima-se a liberdade, e conclui que é isto a idéia nova. Isto quê? pergunta-lhe um crítico (*Economista Brasileiro*, de 11 de outubro de 1879); e protesta contra a definição, acha o quadro inexato; a idéia nova não é isso; — o que ela é e pretende ser está dez páginas adiante; e cita uns versos em que o poeta clama imperativamente que se esmaguem os broquéis, que se partam as lanças, que dos canhões se façam estátuas, dos templos escolas, que se cale a voz das metralhas, que se erga a voz do direito; e remata com um pressentimento da ventura universal:

Quando pairar por sobre a Humanidade  
A bênção sacrossanta da Justiça.

A diferença, como se vê, é puramente cronológica ou sintática; dá-se num ponto como realidade acabada o que noutra ponto parece ser apenas um prenúncio; questão de indicativo e imperativo; e esta simples diferença, que nada entende com o ideal poético, divide o autor e o crítico. A justiça anunciada pelo Sr. V. Magalhães, achá-la-emos em outros, por exemplo, no Sr. Teófilo Dias (*Cantos Tropicais*, p. 139); é idéia comum aos nossos e aos modernos poetas portugueses. Um destes, chefe de escola, o Sr. Guerra Junqueiro, não acha melhor definição para sua musa: *Reta como a justiça*, diz ele em uns belos versos da *Musa em férias*. Outro, o Sr. Guilherme de Azevedo, um de seus melhores companheiros, escreveu numa carta com que abre o livro da *Alma nova*: "Sorrindo ou combatendo fala (o livro) da humanidade e da Justiça". Outro, o Sr. Teixeira Bastos, nos *Rumores vulcânicos*, diz que os seus versos cantam um deus sagrado — a Humanidade — e o "coruscante vulto da Justiça". Mas essa aspiração ao reinado da Justiça (que é afinal uma simples transcrição de Proudhon) não pode ser uma doutrina literária; é uma aspiração e nada mais. Pode ser também uma cruzada, e não me desagradam as cruzadas em verso. Garrett, ingênuo às vezes, como um grande poeta que era, atribui aos versos uma porção de grandes coisas sociais que eles não fizeram, os pobres versos; mas em suma, venham eles e cantem alguma coisa nova, — essa justiça, por exemplo, que oxalá desmintam algum dia o conceito de Pascal. Mas entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética.

Achá-la-emos no prefácio que o Sr. Sílvio Romero pôs aos seus *Cantos do fim do século*? "Os que têm procurado dar nova direção à arte, — diz ele, — não se acham de acordo. A bandeira de uns é a revolução, de outros o positivismo; o

socialismo e o romantismo transformado têm também os seus adeptos. São doutrinas que se exageram, ao lado da metafísica idealista. Nada disto é verdade". Não se contentando em apontar a divergência, o Sr. Sívio Romero examina uma por uma as bandeiras hasteadas, e prontamente as derruba; nenhuma pode satisfazer as aspirações novas. A revolução foi parca de idéias, o positivismo está acabado como sistema, o socialismo não tem sequer o sentido altamente filosófico do Positivismo, o romantismo transformado é uma fórmula vã, finalmente o idealismo metafísico equivale aos sonhos de um histérico; eis aí o extrato de três páginas. Convém acrescentar que este autor, ao invés dos outros, ressalva com boas palavras o lirismo, confundido geralmente com a "melancolia romântica". Perfeitamente dito e integralmente aceito. Entretanto, o lirismo não pode satisfazer as necessidades modernas da poesia, ou como diz o autor, — "não pode por si só encher todo o ambiente literário; há mister uma nova intuição mais vasta e mais segura". Qual? Não é outro o ponto controverso, e depois de ter refutado todas as teorias, o Sr. Sívio Romero conclui que a nova intuição literária nada conterà dogmático, — será um resultado do espírito geral de crítica contemporânea. Esta definição, que tem a desvantagem de não ser uma definição estética, traz em si uma idéia compreensível, assaz vasta, flexível, e adaptável a um tempo em que o espírito recua os seus horizontes. Mas não basta à poesia ser o resultado geral da crítica do tempo; e sem cair no dogmatismo, era justo afirmar alguma coisa mais. Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrecio.

la-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta, por exemplo, os sonetos do Sr. Carvalho Júnior. Todavia, creio que de todas as que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão; não há nela nada que possa seduzir longamente uma vocação poética. Neste ponto todas as escolas se conçoam; e o sentimento de Racine será o mesmo de Sófocles. Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos.

Do que fica dito resulta que há uma inclinação nova nos espíritos, um sentimento diverso no dos primeiros e segundos românticos, mas não há ainda uma feição assaz característica e definitiva do movimento poético. Esta

conclusão não chega a ser agravo à nossa mocidade; eu sei que ela não pode por si mesma criar o movimento e caracterizá-lo, mas sim receberá o impulso estranho, como aconteceu às gerações precedentes. A de 1840, por exemplo, só uma coisa não recebeu diretamente do movimento europeu de 1830: foi a tentativa de poesia americana ou indiática, tentativa excelente, se tinha de dar alguns produtos literários apenas, mas precária, e sem nenhum fundamento, se havia de converter-se em escola, o que foi demonstrado pelos fatos. A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas. Creio que isto chega a ser uma verdade de La Palisse.

E aqui toco eu o ponto em que a definição do escritor, que prefaciou o opúsculo do Sr. Fontoura Xavier, é uma verdadeira objeção. Reina em certa região da poesia nova um reflexo muito direto de V. Hugo e Baudelaire; é verdade. V. Hugo produziu já entre nós, principalmente no Norte, certo movimento de imitação, que começou em Pernambuco, a escola hugoísta, como dizem alguns, ou a escola *condoreira*, expressão que li há algumas semanas num artigo bibliográfico do Sr. Capistrano de Abreu, um dos nossos bons talentos modernos. Daí vieram os versos dos Srs. Castro Alves, Tobias Barreto, Castro Rebelo Júnior, Vitoriano Palhares e outros engenhos mais ou menos vívidos. Esse movimento, porém, creio ter acabado com o poeta das *Vozes d'África*. Distinguia-o certa pompa, às vezes excessiva, certo intumescimento de idéia e de frase, um grande arrojado de metáforas, coisas todas que nunca jamais poderiam constituir virtudes de uma escola; por isso mesmo é que o movimento acabou. Agora, a imitação de V. Hugo é antes da forma conceituosa que da forma explosiva; o jeito axiomático, a expressão antitética, a imagem viva e rebuscada, o ar olímpico do adjetivo, enfim o contorno da metrificacão, são muita vez reproduzidos, e não sem felicidade. Contribuíram largamente para isso o Sr. Guerra Junqueiro e seus discípulos da moderna escola portuguesa. Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune*! Ora, essa reprodução, quase exclusiva, essa assimilação do sentir e da maneira de dois engenhos, tão originais, tão soberanamente próprios, não diminuirá a pujança do talento, não será obstáculo a um desenvolvimento maior, não traz principalmente o perigo de reproduzir os ademanes, não o espírito — a cara, não a fisionomia? Mais: não chegará também a tentação de só reproduzir os defeitos, e reproduzi-los exagerando-os, que é a tendência de todo o discípulo intransigente?

A influência francesa é ainda visível na parte métrica, na exclusão ou decadência do verso solto, e no uso freqüente ou constante do alexandrino. É excelente



este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos. Não é novo na nossa língua, nem ainda entre nós; desde Bocage algumas tentativas houve para aclimá-lo; Castilho o trabalhou com muita perfeição. A objeção que se possa fazer à origem estrangeira do alexandrino é frouxa e sem valor; não somente as teorias literárias cansam, mas também as formas literárias precisam ser renovadas. Que fizeram nessa parte os românticos de 1830 e 1840, senão ir buscar e rejuvenescer algumas formas arcaicas?

Quanto à decadência do verso solto, não há dúvida que é também um fato, e na nossa língua um fato importante. O verso solto, tão longamente usado entre nós, tão vigoroso nas páginas de um Junqueira Freire e de um Gonçalves Dias, entra em evidente decadência. Não há negá-lo. Estamos bem longe do tempo em que Filinto proclamava galhardamente a sua adoração ao verso solto, adoração latina e arcádica. Alguém já disse que o verso solto ou branco era feito só para os olhos. *Blank verse seems to be verse only to the eye*; e Johnson, que menciona esse conceito, para condenar a escolha feita por Milton, pondera que dos escritores italianos por este citados, e que baniram a rima de seus versos, nenhum é popular: observação que me levou a ajuizar de nossas próprias coisas. Sem diminuir o alto merecimento de Gonzaga, o nosso grande lírico, é evidente que José Basílio da Gama era ainda maior poeta. Gonzaga tinha decerto a graça, a sensibilidade, a melodia do verso, a perfeição de estilo; ainda nos punha em Minas Gerais as pastorinhas do Tejo e as ovelhas acadêmicas. Bem diversa é a obra capital de Basílio da Gama. Não lhe falta, também a ele, nem sensibilidade nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possui mais harmoniosa e pura. Se Johnson o pudesse ter lido, emendaria certamente o conceito de seu *ingenious critic*. Pois bem, não obstante tais méritos, a popularidade de Basílio da Gama é muito inferior à Gonzaga; ou antes, Basílio da Gama não é absolutamente popular. Ninguém, desde o que se preza de literato até ao que mais alheio for às coisas de poesia, ninguém deixa de ter lido, ao menos uma vez, o livro do Inconfidente; muitos de seus versos correm de cor. A reputação de Basílio da Gama, entretanto, é quase exclusivamente literária. A razão principal deste fenômeno é decerto mais elevada que da simples forma métrica, mas o reparo do crítico inglês tem aqui muita cabida. Não será também certo que a popularidade de Gonçalves Dias acha raízes mais profundas nas suas belas estâncias rimadas do que nas que o não são, e que é maior o número dos que conhece a *Canção do Exílio e o Gigante de Pedra*, do que os que lêem os quatro cantos dos *Timbiras*?

Mas é tempo de irmos diretamente aos poetas. Vimos que há uma tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas; vimos também que essa tendência não está ainda perfeitamente caracterizada, e que os próprios

escritores novos tentam achar-lhe uma definição e um credo; vimos enfim que esse movimento é determinado por influência de literaturas ultramarinas. Vejamos agora sumária e individualmente os novos poetas, não todos, porque os não pude coligir a todos, mas certo número deles, — os que bastam pelo talento e pela índole do talento para dar uma idéia dos elementos que compõem a atual geração. Vamos lê-los com afeição, com serenidade, e com esta disciplina de espírito que convém exemplificar aos rapazes.

## II

Não formam os novos poetas um grupo compacto: há deles ainda fiéis às tradições últimas do romantismo, — mas de uma fidelidade mitigada, já rebelde, como o Sr. Lúcio de Mendonça, por exemplo, ou como o Sr. Teófilo Dias, em algumas páginas dos *Cantos Tropicais*. O Sr. Afonso Celso Júnior, que balbuciou naquela língua as suas primeiras composições, fala agora outro idioma: é já notável a diferença entre os *Devaneios e as Telas Sonantes*: o próprio título o indica. Outros há que não tiveram essa gradação, ou não coligi documento que positivamente a manifeste. Não faltará também, às vezes, algum raro vestígio de Castro Alves. Tudo isso como eu já disse, indica um movimento de transição, desigualmente expresso, movimento que vai das estrofes últimas do Sr. Teófilo Dias aos sonetos do Sr. Carvalho Júnior.

Detenhamo-nos em frente do último, que é finado. Poucos versos nos deixou ele, uma vintena de sonetos, que um piedoso e talentoso amigo, o Sr. Artur Barreiros, coligiu com outros trabalhos e deu há pouco num volume, como obséquio póstumo. O Sr. Carvalho Júnior era literalmente o oposto do Sr. Teófilo Dias, era o representante genuíno de uma poesia sensual, a que, por inadvertência, se chamou e ainda se chama realismo. Nunca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal. Nem ele próprio o dissimula; confessa-se desde a primeira estrofe da coleção:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,  
Belezas de missal.

e no fim do soneto:

Prefiro a exuberância dos contornos,  
As belezas da forma, seus adornos,  
A saúde, a matéria, a vida enfim.

Aí temos o poeta, aí o temos inteiro e franco. Não lhe desagradam as virgens pálidas; o desgosto é uma sensação tibia; tem-lhes ódio, que é o sentimento dos fortes. Ao mesmo tempo dá-nos ali o seu credo, e fá-lo sem reboço, — sem exclusão do nome idôneo, sem exclusão da matéria, se a matéria é necessária. Haverá nisso um sentimento sincero, ou o poeta carrega a mão, para efeitos

puramente literários? Inclina-se a esta última hipótese o Sr. Artur Barreiros. "Neste descompassado amor à carne (diz ele) certo deve de haver o seu tanto ou quanto de artificial". Quem lê a composição que tem por título *Antropofagia* fica propenso a supor que é assim mesmo. Não conheço em nossa língua uma página daquele tom; é a sensualidade levada efetivamente à antropofagia. Os desejos do poeta são instintos canibais, que ele mesmo compara a jumentas lúbricas:

Como um bando voraz de lúbricas jumentas;

e isso, que parece muito, não é ainda tudo; a imagem não chegou ainda ao ponto máximo, que é simplesmente a besta-fera:

Como a besta feroz a dilatar as ventas  
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito  
De meu fúlgido olhar às chispas odientas  
Envolve-te, e, convulso, ao seio meu t'estreito.

Lá estão, naquela mesma página, as fomes bestiais, os vermes sensuais, as carnes febris. Noutra parte os desejos são "urubus em torno de carniça". Não conhecia o Sr. Carvalho Júnior as atenuações da forma, as surdinas do estilo; aborrecia os tons médios. Das tintas todas da palheta a que o seduzia era o escarlata. Entre os vinte sonetos que deixou, raro é o que não comemore um lance, um quadro, uma recordação de alcova; e eu compreendo a fidelidade do Sr. A. Barreiros, que, tratando de coligir os escritos esparsos do amigo, não quis excluir nada, nenhum elemento que pudesse servir ao estudo do espírito literário de nosso tempo. Vai em trinta anos que Álvares de Azevedo nos dava naquele soneto, *Pálida à luz da lâmpada sombria*, uma mistura tão delicada da nudez das formas com a unção do sentimento. Trinta anos bastaram à evolução que excluiu o sentimento para só deixar as formas; que digo? para só deixar as carnes. Formas parece que implicam certa idealidade, que o Sr. Carvalho Júnior inteiramente bania de seus versos. E contudo era poeta esse moço, era poeta e de raça. Crus em demasia são os seus quadros; mas não é comum aquele vigor, não é vulgar aquele colorido. O Sr. A. Barreiros fala dos sonetos como escritos ao jeito de Baudelaire, modificados ao mesmo tempo pelo temperamento do poeta. Para compreender o acerto desta observação do Sr. Barreiros, basta comparar a *Profissão de Fé* do Sr. Carvalho Júnior com uma página das *Flores do Mal*. É positivo que o nosso poeta inspirou-se do outro. "Belezas de missal" diz aquele; "*beautés de vignettes*", escreve este; e se Baudelaire não fala de "*virgens cloróticas*" é porque se exprime de outra maneira: deixa-as a Gavarni, "*poète de chloroses*". Agora, onde o temperamento dos dois se manifesta, não é só em que o nosso poeta odeia aquelas virgens, ao passo que o outro se contenta em dizer que elas lhe não podem satisfazer o coração. Posto que isso baste a diferenciá-los, nada nos dá tão positivamente a medida do contraste

como os tercetos com que eles fecham a respectiva composição. O Sr. Carvalho Júnior, segundo já vimos, prefere a exuberância de contornos, a saúde, a matéria. Vede Baudelaire:

*Ce qui'il faut à ce coeur profond comme un abîme,  
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,  
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans.  
Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,  
Qui tors paisiblement dans une pose étrange  
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!*

Assim pois, o Sr. Carvalho Júnior, cedendo a si mesmo e carregando a mão descuidada, faz uma profissão de fé exclusivamente carnal; não podia seguir o seu modelo, alcunhado realista, que confessa um *rouge idéal* e que o encontra em *Lady Macbeth*, para lhe satisfazer o coração, *profond comme un abîme*. Já ficamos muito longe da alcova. Entretanto, convenho que Baudelaire fascinasse o Sr. Carvalho Júnior, e lhe inspirasse algumas das composições; convenho que este buscasse segui-lo na viveza da pintura, na sonoridade do vocábulo; mas a individualidade própria do Sr. Carvalho Júnior lá transparece no livro, e com o tempo, acabaria por dominar de todo. Era poeta, de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse; mas em suma era poeta; não são de amador estes versos de Nemesis:

Há nesse olhar translúcido e magnético  
A mágica atração de um precipício,  
Bem como no teu rir nervoso, céptico,  
As argentinas vibrações do vício.

No andar, no gesto mórbido, splenético,  
Tens não sei que de nobre e de patricio,  
E um som de voz metálico, frenético,  
Como o tinir dos ferros de um suplício.

Quereis ver o oposto do Sr. Carvalho Júnior? Lede o Sr. Teófilo Dias. Os *Cantos Tropicais* deste poeta datam dum ano; são o seu último livro. A Lira dos verdes anos que foi a estréia, revelou desde logo as qualidades do Sr. Teófilo Dias, mas não podia revelá-lo todo, porque só mais tarde é que o espírito do poeta começou a manifestar vagamente uma tendência nova. O autor dos *Cantos Tropicais* é sobrinho de Gonçalves Dias, circunstância que não tem só interesse biográfico, mas também literário; a poesia dele, a doçura, o torneio do verso lembram muita vez a maneira do cantor d'Os *Timbiras*, sem aliás nada perder de sua originalidade; é como se disséssemos um ar de família. Quem percorre os versos de ambos reconhece, entretanto, o que positivamente os separa; a Gonçalves Dias sobrava certo vigor, e, por vezes, tal ou qual tumulto de

sentimentos, que não são o característico dos versos do sobrinho. O tom principal do Sr. Teófilo Dias é a ternura melancólica. Não é que lhe falte, quando necessária, a nota viril; basta ler o *Batismo do Fogo, Cântico dos Bardos* e mais duas ou três composições; sente-se, porém, que aí o poeta é intencionalmente assim, que o pode ser tanto, que o poderia ser ainda mais, se quisesse, mas que a corda principal da sua lira não é essa. Por outro lado, há no Sr. Teófilo Dias certas audácias de estilo, que não se acham no autor do *I-Juca-Pirama*, e são por assim dizer a marca do tempo. Citarei, por exemplo, este princípio de um soneto, que é das melhores composições dos Cantos Tropicais:

Na luz que o teu olhar azul transpira,  
Há sons espirituais;

estes "sons espirituais", — aquele "olhar azul", — aquele "olhar que transpira", são atrevimentos poéticos ainda mais desta geração que da outra; e se algum dos meus leitores, — dos velhos leitores, — circunflexar as sobrelhas, como fizeram os guardas do antigo Parnaso ao surgir a lua do travesso Musset, não lhes citarei decerto este verso de um recente compatriota de Racine:

*Quelque chose comme une odeur qui serait blonde,*

porque ele poderá averbá-lo de suspeição; vou à boa e velha prata de casa, vou ao Porto-Alegre:

E derrama no ar canoro lume.

Se a *Lira dos verdes anos* não o revelou todo, deu contudo algumas de suas qualidades, e é um documento valioso do talento do Sr. Teófilo Dias. Várias composições desse livro, — *Cismas à beira-mar*, por exemplo, podiam estar na segunda coleção do poeta. Talvez o estilo dessa composição seja um pouco convencional; nota-se-lhe, porém, sentimento poético, e, a espaços, muita felicidade de expressão. Os Cantos Tropicais pagaram a promessa da *Lira dos verdes anos*, o progresso é evidente; e, como disse, o espírito do autor parece manifestar uma tendência nova. Contudo, não é tal o contraste, que justifique a declaração feita pelo poeta no primeiro livro, a saber, que quando compôs aqueles versos pensava diferentemente do que na data da publicação. Acredito que sim; mas é o que se não deduz do livro. O poeta apura as suas boas qualidades, forceja por variar o tom, lança os olhos em redor e ao longe; mas a corda que domina é a das suas estréias.

Poetas há cuja tristeza é como um goivo colhido de intenção, e posto à guisa de ornamento. A estrofe do Sr. Teófilo Dias, quando triste, sente-se que corresponde ao sentimento do homem, e que não vem ali simplesmente para enfeitá-lo. O Sr. Teófilo Dias não é um desesperado, mas não estou longe de

crer que seja um desencantado; e quando não achássemos documento em seus próprios versos, achá-lo-íamos nos de alheia e peregrina composição, transferida por ele ao nosso idioma. Abro mão da *Harpa de Moore*; mas os *Mortos de coração*, do mesmo poeta, não parece que o Sr. Teófilo Dias os foi buscar porque lhe falavam mais diretamente a ele? Melhor do que isso, porém, vejo eu na escolha de uma página das *Flores do Mal*. O *albatroz*, essa águia dos mares, que, apanhada no convés do navio perde o uso das asas e fica sujeita ao escárnio da maruja, esse albatroz que Baudelaire compara ao poeta, exposto à mofa da turba tolhido pelas próprias asas, estou que seduziu o Sr. Teófilo Dias, menos por espírito de classe do que por um sentimento pessoal; esse albatroz é ele próprio. Não vejo o poeta, no que aí fica, um elogio; não é elogio nem censura; é simples observação da crítica. Quereis a prova do reparo? Lede os versos que têm por título *Anátoma*, curiosa história de um amor de poeta, amor casto e puro, cuja ilusão se desfaz logo que o objeto amado lhe fala cruamente a linguagem dos sentidos. Essa composição, que termina por uma longínqua reminiscência do Padre Vieira — "Perdão-vos... e vingo-me!", essa composição é o corolário do *Albatroz* e explica o tom geral do livro. O poeta indigna-se, não tanto em nome da moral, como no de seus próprios sentimentos; é o egoísmo da ilusão que soluça, brada, e por fim condena, e por fim sobrevive nestes quatro versos:

...Ao pé de vós, quando em delícias  
Às minhas ilusões sem dó quebráveis,  
Revestia-se um anjo com os andrajos,  
Dos sonhos que rompíeis.

Não é preciso mais para conhecer o poeta, com a melindrosa sensibilidade, com a singeleza da puerícia, com a ilusão que forceja por arrancar o vôo do chão; essa é a nota principal do livro, é a do *Getsemani* e a do *Pressentimento*. Pouco difere a da *Poeira e lama*, na qual parece haver um laivo de pessimismo; e se, como na *Andalusa*, o poeta sonha com "bacanaís" e "pulsações lascivas", crede que não é sonho, mas pesadelo e pesadelo curto; ele é outra coisa. Já acima o disse: há nos *Cantos Tropicais* algumas páginas em que o poeta parece querer despir as vestes primeiras; poucas são, e nessas a nota é mais enérgica, intencionalmente enérgica; o verso sai-lhe cheio e viril, como na *Poesia Moderna*, e o pensamento tem a elevação do assunto. Aí nos aparece a justiça de que falei na primeira parte deste estudo; aí vemos a musa moderna, irmã da liberdade, tomando nas mãos a lança da justiça e o escudo da razão. Certo, há alguma coisa singular neste evocar a musa da razão pela boca de um poeta de sentimento; não menos parecem destoar do autor do *Solilóquio* as preocupações políticas da *Poesia Moderna*.

Não é que eu exclua os poetas de minha república; sou mais tolerante que Platão; mas alguma coisa me diz que esses toques políticos do Sr. Teófilo Dias

são de puro empréstimo; talvez um reflexo do círculo de seus amigos. Não obstante, há em tais versos um esforço para fugir à exclusiva sentimentalidade dos primeiros tempos, esforço que não será baldado, porque entre as confidências pessoais e as aspirações de renovação política, alarga-se um campo infinito em que se pode exercer a invenção do poeta. Ele tem a inspiração, o calor, e o gosto; seu estilo é decerto assaz flexível para se acomodar a diferentes assuntos, para os tratar com o apuro a que nos acostumou. A realidade há de fecundar-lhe o engenho; seu verso tão melódico e puro, saberá cantar outros aspectos da vida. "Tenho vinte anos e desprezo a vida", diz o Sr. Teófilo Dias em uma das melhores páginas dos seus *Cantos Tropicais*. Ao que lhe respondo com esta palavra de um moralista: *Aimez la vie, la vie vous aimera*.

Se o poeta quer um exemplo, tem-no completo no Sr. Afonso Celso Júnior. O autor dos *Devaneios* é-o também das *Telas Sonantes*. Não sei precisamente a sua idade; creio, porém, que não conta ainda vinte anos. Pois bem, em 1876 a sua poética, estilo e linguagem eram ainda as de um lirismo extremamente pessoal, com a estrutura e os ademanos próprios do gênero. Numa coleção de sonetos, em que o verso aliás corre fluente e não sem elegância, ligados todos por um único título, *Mãe*, falava o poeta de sua alma, "mais triste do que Jó", nas tribulações da vida e no acerbo das lutas. Quantos há aí, românticos provectoros, que não empregaram também este mesmo estilo, nos seus anos juvenis? Naquele mesmo livro dos *Devaneios*, antes balbuciado do que escrito, ainda incorreto em partes, ali mesmo avulta alguma coisa menos pessoal, sente-se que o poeta quer fugir a si mesmo; mas são apenas tentativas, como tentativa é a obra. Nas *Telas Sonantes* temos a primeira afirmação definitiva do poeta.

Um traço há que distingue o Sr. Afonso Celso Júnior de muitos colegas da nova geração; a sua poesia não impreca, não exorta, não invectiva. É um livro de quadros o seu, singelos ou tocantes, graciosos ou dramáticos, mas verdadeiramente quadros, certa impessoalidade característica. Todos se lembram ainda agora do efeito produzido, há oito anos, pelas *Miniaturas* do Sr. Crespo, um talentoso patricio nosso, cujo livro nos veio de Coimbra, quando menos esperávamos. Nos quadros do Sr. Crespo, que aliás não eram a maior parte do livro, também achamos aquela eliminação do poeta, com a diferença que eram obras de puro artista, ao passo que nos do Sr. Afonso Celso Júnior entra sempre alguma coisa, que não é a presença, mas a intenção do poeta. Entender-se-á isto mais claramente, comparando o *A bordo* do Sr. Crespo com o *Esboço* do Sr. Afonso Celso Júnior. Ali é uma descrição graciosa, e creio que perfeita, de um aspecto de bordo, durante uma calmaria; vemos os marinheiros "recostados em rolos de cordame", o papagaio, uma inglesa, um cãozinho da inglesa, o fazendeiro que passeia, os três velhos que jogam o voltarete, e outros traços assim característicos; depois refresca o vento e lá vai a galera. O *Esboço* do Sr. Afonso Celso Júnior é uma volta de teatro; tinha-se representado um

drama patético; uma jovem senhora, violentamente comovida, trêmula, nervosa, sai dali, entra no carro e torna à casa; acha à porta o criado, ansioso e trêmulo, porque lhe adoecera um filho com febre, e para cumprir a sua obrigação servil, ali ficara toda a noite a esperá-la. A dama, diz o poeta,

A dama, que do palco ao drama imaginário,  
Havia arfado tanto,  
Soube reter o pranto  
Perante o drama vivo, honrado e solitário.  
Soltou um ah! de gelo, e como a olhasse o velho,  
Pedindo-lhe talvez no transe algum conselho,  
Disse com abandono,  
De indiferença cheia,  
Que podia ir velar do filho o extremo sono;  
Mas que fosse primeiro à mesa pôr a ceia.

Esse contraste de efeitos entre a realidade e a ficção poética explica a idéia do Sr. Afonso Celso Júnior. Notei a diferença entre ele e o Sr. Crespo; notarei agora que o poeta das *Miniaturas* de algum modo influiu no dos *Devaneios*. Digo expressamente no dos *Devaneios*, porque neste livro, e não no outro, é que o olhar exercitado do leitor poderá descobrir algum vestígio, — um quadro como o do soneto *Na fazenda*, — ou a eleição de certas formas e disposições métricas; mas para conhecer que a influência de um não diminuiu a originalidade de outro, basta ler duas composições de título quase idêntico, — duas histórias, — a de uma mulher que ria sempre, e a de outra que não ria nunca. Aquela gerou talvez esta, mas a filiação, se a há, não passa de um contraste no título; no resto os dois poetas separam-se inteiramente. Não obstante, os *Devaneios* não têm o mesmo valor das *Telas Sonantes*; eram uma promessa, não precisamente um livro.

Neste é que está a feição dominante do Sr. Afonso Celso Júnior; a comoção e a graça. Vimos o *Esboço*; a *Flauta* não é menos significativa. Verdadeiramente não cabe a esta composição o nome de quadro, mas de poema, — poema à moderna; há ali mais do que um momento e uma perspectiva; há uma história, uma ação. Um operário viúvo possuía uma flauta, que lhe servia a esquecer os males da vida e adormecer a filha que lhe ficara do matrimônio. Escasseia, entretanto, o trabalho; entra em casa a penúria e a fome; o operário vai empenhando, às ocultas, tudo o que possui, e o dinheiro que pode apurar entrega-o à filha, como se fosse salário; a flauta era a confidente única de suas privações. Mas o mal cresce; tudo está empenhado; até que um dia, sem nenhum outro recurso, sai o operário e volta com um jantar. A filha, que a fome abatera, recebe-o alegre e satisfaz a natureza; depois pede ao pai que lhe toque a flauta, segundo costumava; o pai confessa-lhe soluçando que a vendera para lhe conservar a vida. Tal é esse poema singelo e dramático, em que há boa e



verdadeira poesia. Nenhum outro é mais feliz do que esse. Assim como o *Esboço* tem por assunto um amor de pai, a *Cena Vulgar* consagra a dor materna; e seria tão acabado como o outro, se fora mais curto. A idéia é demasiado tênue, e demasiado breve a ação, para as três páginas que o poeta lhe deu; outrossim, o desfecho, aquele tocador de realejo, que exige a paga, enquanto a mãe convulsa abraça o filho defunto, esse desfecho teria mais força, se fora mais sóbrio, mais simples, se não tivera nenhum qualificativo, nem a "rudez grosseira", nem "os insolentes brados"; o simples contraste daquele homem e daquela mãe era suficientemente cru.

Fiz um reparo; por que não farei ainda outro? A *Jóia*, aliás tão sóbria, tão concisa, parece-me um pouco artificial. Ao filhinho, que diante de um mostrador de joalheiro, lhe pede um camafeu, responde a mãe com um beijo, e acrescenta que esta jóia é melhor do que a outra; o filho entende-a, e diz-lhe que, se está assim tão rica de jóias, lhe dê um colar. É gracioso! mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura; dado que a entendesse, é improvável que a aceitasse. A criança insistiria na primeira jóia; *cet âge est sans pitié*. Entretanto, há ali mais de uma expressão feliz, como, por exemplo, a mãe e o filho que "lambem com o olhar" as pedrarias do mostrador. O diálogo tem toda a singeleza da realidade. Podia citar ainda outras páginas assim graciosas, tais como *No Íntimo*, que se compõe apenas de dez versos: uma senhora, que depois de servir o jantar aos filhos, serve também a um cão; simples episódio caseiro, narrado com muita propriedade. Podia citar ainda a *Filha da Paz*, poema de outras dimensões e outro sentido, bem imaginado e bem exposto; podia citar alguns mais; seria, porém, derramar a crítica.

Vejo que o Sr. Afonso Celso Júnior procura a inspiração na realidade exterior, e acha-a fecunda e nova. Tem o senso poético, tem os elementos do gosto e do estilo. A língua é vigorosa, conquanto não perfeita; o verso é fluente, se nem sempre castigado. Alguma vez a fantasia parece ornar a realidade mais do que convém à ficção poética, como na pintura dos sentimentos do soldado, na *Filha da Paz*; mas ali mesmo achamos a realidade transcrita com muita perspicácia e correção, como na pintura da casa, com o seu tamborete manco, a mesa carunchosa, o registro e o espelho pregados na parede. Os defeitos do poeta provêm, creio eu, de alguma impaciência juvenil. Quem pode o mais pode o menos. Um poeta verdadeiro, como o Sr. Afonso Celso Júnior, tem obrigação de o ser acabado; depende de si mesmo.

Sinto que não possa dizer muito do Sr. Fontoura Xavier, um dos mais vívidos talentos da geração nova. Salvo um opúsculo, este poeta não tem nenhuma coleção publicada; os versos andam-lhe espalhados por jornais, e os que pude coligir não são muitos; achei-os numa folha acadêmica de São Paulo, redigida

em 1877, por uma plêiade de rapazes de talento, folha republicana, como é o Sr. Fontoura Xavier.

Republicano é talvez pouco. O Sr. Fontoura Xavier há de tomar à boa parte uma confissão que lhe faço; creio que seus versos avermelham-se de um tal ou qual jacobinismo; não é impossível que a Convenção lhe desse lugar entre Hebert e Billaut. O citado opúsculo, que se denomina o *Régio Saltimbanco*, confirma o que digo; acrobata, truão, frascário, Benoiton eqüestre, deus de trampolim, tais são os epítetos usados nessa composição. Não são mais moderados os versos avulsos. Se fossem somente verduras da idade, podíamos aguardar que o tempo as amadurecesse; se houvesse aí apenas uma interpretação errônea dos males públicos e do nosso estado social, era lícito esperar que a experiência retificasse os conceitos da precipitação. Mas há mais do que tudo isso; para o Sr. Fontoura Xavier há uma questão literária: trata-se de sua própria qualidade de poeta.

Não creio que o Sr. Fontoura Xavier, por mais aferro que tenha às idéias políticas que professa, não creio que as anteponha asceticamente às suas ambições literárias. Ele pede a eliminação de todas as coroas, régias ou sacerdotais, mas é implícito que excetua a de poeta, e está disposto a cingi-la. Ora, é justamente desta que se trata. O Sr. Fontoura Xavier, moço de vivo talento, que dispõe de um verso cheio, vigoroso, e espontâneo, está arriscando as suas qualidades nativas, com um estilo, que é já a puída ornamentação de certa ordem de discursos do Velho Mundo. Sem abrir mão das opiniões políticas, era mais propício ao seu futuro poético, exprimi-las em estilo diferente, — tão enérgico, se lhe parecesse, mas diferente. O distinto escritor que lhe prefaciou o opúsculo cita Juvenal, para justificar o tom da sátira, e o próprio poeta nos fala de Roma; mas, francamente, é abusar dos termos. Onde está Roma, isto é, o declínio de um mundo, nesta escassa nação de ontem, sem fisionomia acabada, sem nenhuma influência no século, apenas com um prólogo de história? Para que reproduzir essas velharias enfáticas? Inversamente, cai o Sr. Fontoura Xavier no defeito daquela escola que, em estrofes inflamadas, nos proclamava tão *grandes* como os *Andes*, — a mais fátua e funesta das rimas. *Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.*

Não digo ao Sr. Fontoura Xavier que rejeite as suas opiniões políticas, por menos arraigadas que lhas julgue, respeito-as. Digo-lhe que não deixe abafar as qualidades poéticas, que exerça a imaginação, alteie e aprimore o estilo, e não empregue o seu belo verso em dar vida nova a metáforas caducas; fique isso aos que não tiverem outro meio de convocar a atenção dos leitores.

Não está nesse caso o Sr. Fontoura Xavier. Entre os modernos é ele um dos que melhormente trabalham o alexandrino; creio que às vezes sacrifica a perspicuidade à harmonia, mas não é único nesse defeito, e aliás não é defeito comum nos seus versos, nos poucos versos que me foi dado ler.

Isso que aí fica acerca do Sr. Fontoura Xavier, bem o posso aplicar, em parte, ao Sr. Valentim Magalhães, poeta ainda assim menos exclusivo que o outro. Os Cantos e Lutas, impressos há dois ou três meses, creio serem o seu primeiro livro. No começo deste estudo citei o nome do Sr. Valentim Magalhães; sabemos já que na opinião dele, a idéia nova é o céu deserto, a oficina e a escola cantando alegres, o mal sepultado, Deus na consciência, o bem no coração, e próximas a liberdade e a justiça. Não é só na primeira página que o poeta nos diz isto; repete-o no *Prenúncio da aurora*, *No futuro*, *Mais um soldado*; é sempre a mesma idéia, diferentemente redigida, com igual vocabulário. Pode-se imaginar o tom e as promessas de todas essas composições. Numa delas o poeta afiança alívio às almas que padecem, pão aos operários, liberdade aos escravos, porque o reinado da justiça está próximo.

Noutra parte, anunciando que pegou da espada e vem juntar-se aos combatentes, diz que as legiões do passado estão sendo dizimadas, e que o dogma, o privilégio, o despotismo, a dor vacilam à voz da justiça. Vemos que, não é só o pão que o operário há de ter, a liberdade que há de ter o escravo; é a própria dor que tem de ceder à justiça. Ao mesmo tempo, quando o poeta nos diz que fala do futuro e não do passado, ouvimo-lo definir o herói medieval, contraposto e sobreposto ao herói moderno, que é um rapaz pálido, "com horror à arma branca". Nessa contradição, que o poeta busca dissimular e explicar, há um vestígio da incerteza que, a espaços, encontramos na geração nova, — alguma coisa que parece remota da consciência e nitidez de um sentimento exclusivo. É a feição desta quadra transitória.

Não é vulgar a comoção nos versos do Sr. Valentim Magalhães; creio até que seria impossível achá-la fora da página dedicada "a um morto obscuro". Nessa página há na verdade uma nota do coração; a morte de um companheiro ensinou-lhe a linguagem ingenuamente cordial, sem artifício nem intenção vistosa. Há pequenos quadros, como o *Contraste*, em que o poeta nos descreve um mendigo, ao domingo, no meio de uma população que descansa e ri; como o soneto em que nos dá uma pobre velha esperando até de madrugada a volta do filho crapuloso; como o *Miserável*, e outros; há desses quadros, digo, que me parecem preferíveis à *Velha História*, não obstante ser o assunto desta perfeitamente verossímil e verdadeiro; o que aí me agrada menos é a execução. O Sr. Valentim Magalhães deve atentar um pouco mais para a maneira de representar os objetos e de exprimir as sensações; há uma certa unidade e equilíbrio de estilo, que por vezes lhe falta. No *Deus Mendigo*, por exemplo, o velho que pede esmola à porta da Sé, é excelente; os olhos melancólicos do mendigo, dos quais diz o poeta:

Há neles o rancor silencioso,  
A raivosa humildade da desgraça  
Que blasfema e que esmola;

esses olhos estão reproduzidos com muita felicidade; entretanto, pela composição adiante achamos uns sobressaltos de estilo e de idéias, que destoam e diminuem o mérito da composição. Por que não há de o poeta empregar sempre a mesma arte de que nos dá exemplo na descrição dos ferreiros trabalhando, com o "luar sangüíneo dos carvões a esbater-se-lhes no rosto bronzeado"?

Para conhecer bem a origem das idéias deste livro, melhor direi a atmosfera intelectual do autor, basta ler os *Dois edifícios*. É quase meio-dia; encostado ao gradil de uma cadeia está um velho assassino, a olhar para fora; há uma escola defronte. Ao bater a sineta da escola saem as crianças alegres e saltando confusamente; o velho assassino contempla-as e murmura com voz amargurada: "Eu nunca soube ler!" Quer o Sr. Valentim Magalhães que lhe diga? Essa idéia, a que emprestou alguns belos versos, não tem por si nem a verdade nem a verossimilhança; é um lugar-comum, que já a escola hugoísta nos metrificava há muitos anos. Hoje está bastante desacreditada. Não a aceita Littré, como panacéia infalível e universal; Spencer reconhece na instrução um papel concomitante na moralidade, e nada mais. Se não é rigorosamente verdadeira, é de todo o ponto inverossímil a idéia do poeta; a expressão final, a moralidade do conto, não é do assassino, mas uma reflexão que o poeta lhe empresta. Quanto à forma, nenhuma outra página deste livro manifesta melhor a influência direta de V. Hugo; lá está a antítese constante, — "a luz em frente à sombra"; — "a fome em frente à esmola"; "o deus da liberdade em frente ao deus do mal"; e esta outra figura para exprimir de vez o contraste da escola e da cadeia,

Vítor Hugo fitando Inácio de Loiola.

Tem o Sr. Valentim Magalhães o verso fácil e flexível; o estilo mostra por vezes certo vigor, mas carece ainda de uma correção, que o poeta acabará por lhe dar. Creio que cede, em excesso, a admirações exclusivas. Não é propriamente um livro este dos *Cantos e Lutas*. As idéias dele são geralmente de empréstimo; e o poeta não as realça por um modo de ver próprio e novo. Crítica severa, mas necessária, porque o Sr. Valentim Magalhães é dos que têm direito e obrigação de a exigir.

Não ilude a ninguém o Sr. Alberto de Oliveira. Ao seu livro de versos pôs francamente um título condenado entre muitos de seus colegas; chamou-lhe *Canções românticas*. Na verdade, é audacioso. Agora, o que se não compreende bem é que, não obstante o título, o poeta nos dê a *Toilette lírica*, à p. 43, uns versos em que fala do lirismo condenado e dos trovadores. Dir-se-á que há aí alguma ironia oculta? Não; eu creio que o Sr. Alberto de Oliveira chega a um período transitivo, como outros colegas seus; tem o lirismo pessoal, e busca

uma alma nova. Ele mesmo nos diz, à p. 93, num soneto ao Sr. Fontoura Xavier, que não lê somente a história dos amantes, os ternos madrigais; não vive só de olhar para o céu:

Também sei me enlevar; se, em sacrossanta ira,  
O Bem calca com os pés os Vícios arrogantes,  
Eu, como tu, folheio a lenda dos gigantes,  
E sei lhes dar também uma canção na lira.

É preciosa a confissão; e todavia apenas temos a confissão; o livro não traz nenhuma prova da veracidade do poeta. A razão é que o livro estava feito; e não é só essa; há outra e principal. O Sr. Alberto de Oliveira pode folhear a lenda dos gigantes; mas não lhes dê um canto, uma estrofe, um verso; é o conselho da crítica. Nem todos cantam tudo; e o erro talvez da geração nova será querer modelar-se por um só padrão. O verso do Sr. Alberto de Oliveira tem a estatura média, o tom brando, o colorido azul, enfim um ar gracioso e não épico. Os gigantes querem o tom másculo. O autor da *Luz Nova e do Primeiro Beijo* tem muito onde ir buscar a matéria a seus versos.

Que lhe importa o guerreiro que lá vai à Palestina? Deixe-se ficar no castelo, com a filha dele, não digo para dedilharem ambos um bandolim desafinado, mas para lerem juntos alguma página da história doméstica. Não é diminuir-se o poeta; é ser o que lhe pede a natureza, Homero os Mosckos.

Por exemplo, o *Interior* é uma das mais bonitas composições do livro. Pouco mais de uma hora da madrugada, acorda um menino e assustado, com o escuro, chora pela mãe; a mãe conchega-o ao peito e dá-lhe de mamar. Isto só, nada mais do que isto; mas contando com singeleza e comoção. Pois bem, eis aí alguma coisa que não é a agitação pessoal do autor, nem a solução de árduos problemas, nem a história de grandes ações; é um campo intermédio e vasto. Que ele é poeta o Sr. Alberto de Oliveira; *Ídolo, Vaporosa, Na alameda, Torturas do ideal*, são composições de poeta. A fluência e melodia de seu verso são dignas de nota; farei todavia alguma restrição quanto ao estilo. Creio que o estilo precisa obter da parte do autor um pouco mais de cuidado; não lhe falta movimento, falta-lhe certa precisão indispensável, há nele um quê de flutuante, de indeciso e às vezes de obscuro. Para que o reparo seja completo devo dizer que esse defeito resulta, talvez, de que a própria concepção do poeta tem os seus tons indecisos e flutuantes; as idéias não se lhe formulam às vezes de um modo positivo e lógico; são como os sonhos, que se interrompem e se reatam, com as formas incoercíveis dos sonhos.

Se o Sr. Alberto de Oliveira não canta os gigantes, recebe todavia alguma influência externa, e de longe em longe busca fugir a si mesmo. Já o disse: urge agora explicar que, por enquanto, esse esforço transparece somente, e ao leve,

na forma. Não é outra coisa o final do *Interior*, aqueles cães magros que "uivam tristemente trotando o lamaçal". Entre esse incidente e a ação interior não há nenhuma relação de perspectiva; o incidente vem ali por uma preocupação de realismo; tanto valera contar igualmente que a chuva desgrudava um cartaz ou que o vento balouçava uma corda de andaime. O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário. Dir-se-á, entretanto, que o Sr. Alberto de Oliveira tende ao realismo? De nenhuma maneira; dobra-se-lhe o espírito momentaneamente, a uma ou outra brisa, mas retoma logo a atitude anterior. Assim, não basta ler estes versos:

Ver o azul, — esse infinito,  
Sobre essa migalha, — a terra;

feitos pelo processo destes do Sr. Guerra Junqueiro:

Diógenes, — essa lesma,  
Na pipa, — esse caracol,

que é aliás o mesmo de V. Hugo; não basta ler tais versos, digo, para crer que o estilo do Sr. Alberto de Oliveira se modifique ao ponto de adquirir exclusivamente as qualidades que distinguem o daquele poeta. São vestígios de leitura esquecida; a natureza poética do Sr. Alberto de Oliveira parece-me justamente rebelde à simetria do estilo do Sr. Guerra Junqueiro. Nem é propícia à simetria, nem dada a medir a estatura dos gigantes; é um poeta doméstico, delicado, fino; apure as suas qualidades, adquira-as novas, se puder, mas não opostas à índole de seu talento; numa palavra, afirme-se.

Dizem-me que é irmão deste poeta o Sr. Mariano de Oliveira, autor de um livrinho de cem páginas, *Versos*, dados ao prelo em 1876. São irmãos apenas pelo sangue; na poesia são estranhos um ao outro. Pouco direi do Sr. Mariano de Oliveira; é escasso o livro, e não pude coligir outras composições posteriores, que me afirmam andar em jornais. É um livro incorreto aquele; o Sr. Mariano de Oliveira não possui ainda o verso alexandrino, ou não o possuía quando deu ao prelo aquelas páginas; fato tanto mais lastimoso, quanto que o verso lhe sai com muita espontaneidade e vida, e bastaria corrigi-los, — e bem assim o estilo, — para os fazer completos.

Quereis uma prova de que há certa força poética no Sr. Mariano de Oliveira? Lede, por exemplo, Na tenda do operário. O poeta ia passando e viu aberta uma porta, uma casa de operário; era de noite,

A noite, a sombra funda, o ermo grande e mudo;  
Tudo dentro era negro e negro em torno tudo;

pareceu-lhe que lá dentro da casa houvera algum atentado, então sentou-se à porta, à espera que voltasse o dono. O dono volta; é um operário, o poeta adverte-o do descuido que cometera: ao que o operário responde que ninguém lhe iria roubar o que não tem. O poeta despede-se, segue, pára a distância, e parece-lhe então que efetivamente se detivera sem necessidade, porque ali velava uma sentinela firme:

O anjo da miséria a vigiar a porta.

Nessa página que não é única, — e eu poderia citar outras como a *Nau e o homem* e *Mãe*, — nessa página sente-se que palpita um poeta, mas as incorreções vêm sobremodo afeá-la. Já me não refiro às de forma métrica; o poeta é geralmente descurado. Poderia citar passagens obscuras, locuções ambíguas, outras empregadas em sentido espúrio, e até rimas que o não são; mas teria de fazer uma crítica miúda, totalmente sem interesse para o leitor, e só relativamente interessante para o poeta. Prefiro dar a este um conselho; lembre-se da deliciosa anedota que nos conta, à página 91, com o título *Canção*. Na mesma praça em que morava o poeta, morava uma certa Laura, que todos os dias o esperava à janela; ele, porém, não ousava nunca cumprimentá-la, por mais que lho pedisse o coração; assim decorreram meses. Um dia Laura mudou-se; e foi só então, ao vê-la partir, que o poeta chegou a saudá-la. Era tarde. Pois a poesia é a Laura daquela página; quando vem de si mesma esperar à janela, há de haver grande inadvertência em lhe dar apenas um olhar furtivo, em ir depressa, como quem foge. Ela quer ser, não somente saudada, mas também conversada, interrogada e adivinhada; é-lhe precisa a confabulação diurna e noturna. Não vá o poeta atentar na vizinha quando ela estiver a partir; muito difícil é que atine depois com o número da casa nova. Por outro lado, não converta os mimos em enfados, porque há também outra maneira de se fazer desadorar da poesia: é matá-la com o contrário excesso, — observação tão intuitiva que já um nosso clássico dizia que o muito mimo tolhe o desenvolvimento da planta. Nem descuido nem artifício: arte.

Não direi a mesma coisa ao Sr. Sílvio Romero, e por especial motivo. O autor dos *Cantos do fim do século* é um dos mais estudiosos representantes da geração nova; é laborioso e hábil. Os leitores desta Revista acompanham certamente com interesse as apreciações críticas espalhadas no estudo que, acerca da poesia popular no Brasil, está publicando o Sr. Sílvio Romero. Os artigos de crítica parlamentar, dados há meses no *Repórter*, e atribuídos a este escritor, não eram todos justos, nem todos nem sempre variavam no mérito, mas continham algumas observações engenhosas e exatas. Faltava-lhes estilo, que é uma grande lacuna nos escritos do Sr. Sílvio Romero; não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica de palavras; refiro-me ao estilo, condição indispensável do escritor, indispensável à própria ciência — o estilo que ilumina as páginas de Renan e de Spencer, e que Wallace admira como uma das

qualidades de Darwin. Não obstante essa lacuna, que o Sr. Romero preencherá com o tempo, não obstante outros pontos acessíveis à crítica, os trabalhos citados são documentos louváveis de estudo e aplicação.

*Os Cantos do fim do século* podem ser também documento de aplicação, mas não dão a conhecer um poeta; e para tudo dizer numa só palavra, o Sr. Romero não possui a forma poética. Creio que o leitor não será tão inadvertido que suponha referir-me a uma certa terminologia convencional; também não aludo especialmente à metrificação. Falo de uma forma poética, em seu genuíno sentido. Um homem pode ter as mais elevadas idéias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva; dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta. O que é indispensável é que possua a forma em que se exprimir. Que o Sr. Romero tenha algumas idéias de poeta não lho negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as idéias, tanto importa não as ter absolutamente. Estou que muitas decepções literárias originam-se nesse contraste da concepção e da forma; o espírito que formulou a idéia, a seu modo, supõe havê-la transmitido nitidamente ao papel, e daí um equívoco. No livro do Sr. Romero achamos essa luta entre pensamento que busca romper do cérebro, e a forma que não lhe acode ou só lhe acode reversa e obscura: o que dá a impressão de um estrangeiro que apenas balbucia a língua nacional.

Pertenceu o Sr. Romero ao movimento hugoísta, iniciado no Norte e propagado ao Sul, há de haver alguns anos; movimento a que este escritor atribui uma importância infinitamente superior à realidade. Entretanto, não se lhe distinguem os versos pelos característicos da escola, se escola lhe pudéssemos chamar; pertenceu a ela antes pela pessoa do que pelo estilo. Talvez o Sr. Romero, coligindo agora os versos, entendeu cercar-lhes os tropos e as demasias, — vestígios do tempo. Na verdade, uma de suas composições, a *Revolução*, é incluída em 1878, nos *Cantos do fim do século*, não traz algumas imagens singularmente arrojadas, que aliás continha, quando eu a li, em 1871, no *Diário de Pernambuco* de domingo 23 de julho desse mesmo ano. Outras ficaram, outras se hão de encontrar no decorrer do livro, mas não são tão graves que o definam e classifiquem entre os discípulos de Castro Alves e do Sr. Tobias Barreto; coisa que eu melhor poderia demonstrar, se tivesse à mão todos os documentos necessários ao estudo daquele movimento poético, em que aliás houve bons versos e agitadores entusiastas.

Qualquer que seja, entretanto, minha opinião acerca dos versos do Sr. Romero, lisamente confesso que não estão no caso de merecer as críticas acerbíssimas, menos ainda as páginas insultuosas que o autor nos conta, em uma nota, haverem sido escritas contra alguns deles. "Injuriavam ao poeta (diz o Sr. Romero) por causa de algumas duras verdades do crítico". Pode ser que assim fosse; mas, por isso mesmo, o autor nem deveria inserir aquela nota.



Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo idéia de uma imensa mediocridade, — ou de uma fatuidade sem freio, — ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: *Non racionar de lor*, ma guarda, e passa.

Não é comum suportar a análise literária; e raríssimo suportá-la com gentileza. Daí vem a satisfação da crítica quando encontra essa qualidade em talentos que apenas estréiam. A crítica sai então da turbamulta das vaidades irritadiças, das vocações do anfiteatro, e entra na região em que o puro amor da arte é anteposto às ovações da galeria. Dois nomes me estão agora no espírito, — o Sr. Lúcio de Mendonça e o Sr. Francisco de Castro, — poetas, que me deram o gosto de os apresentar ao público, por meio de prefácio em obras suas. Não lhes ocultei nem a um, nem a outro, nem ao público os senões e lacunas, que havia em tais obras; e tanto o autor das *Névoas matutinas* como o das *Estrelas errantes* aceitaram francamente, graciosamente, os reparos que lhes fiz. Não era já isso dar prova de talento?

Um daqueles poetas, o Sr. Francisco de Castro, estreou há um ano, com um livro de páginas juvenis, muita vez incertas, é verdade, como de estreante que eram. "Não se envergonhe de imperfeições (dizia eu ao Sr. Francisco de Castro) nem se vexa de as ver apontadas; agradeça-o antes... Há nos seus versos uma espontaneidade de bom agouro, uma natural singeleza, que a arte guiará melhor e a ação do tempo aperfeiçoará". Depois notava-lhe que a poesia pessoal cultivada por ele, estava exausta, e, visto que outras páginas havia, em que a inspiração era mais desinteressada, aconselhava-o a poetar fora daquele campo. Dizia-lhe isso em 4 de agosto de 1878. Pouco mais de um ano se há passado; não é tempo ainda de desesperar do conselho. Pode-se, entretanto, julgar do que fará o Sr. Francisco de Castro, se se aplicar deveras à poesia, pelo que já nos deu nas *Estrelas errantes*.

Neste volume de 200 páginas, em que alguma coisa há frouxa e somenos, sente-se o bafejo poético, o verso espontâneo, a expressão feliz; há também por vezes comoção sincera, como nestes lindos versos de Ao pé do berço:

Deus perfuma-te a face com um beijo,  
E em sonhos te aparece,  
Quando, ao calor de uma asa que não veio  
O coração te aquece.

Às vezes, quando dormes, eu me inclino  
Sobre teu berço, e busco do destino  
Ler a página em flor que nele existe;

De tua frente santa e curiosa  
Docemente aproximo, temerosa,  
A minha frente pensativa e triste.

Como um raio de luz do paraíso,  
Teu lábio esmalta virginal sorriso...  
Ao ver-te assim, extático me alegre  
Bebo em teu seio o hálito das fores,  
Oásis no deserto dos amores,  
Página branca do meu livro negro.

A paternidade inspirou tais estrofes. O amor inspira-lhe outras; outras são puras obras de imaginação inquieta, e desejosa de fugir à realidade. Talvez esse desejo se mostre por demais imperioso; a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada. Que o Sr. Francisco de Castro pode e deve fecundar a sua inspiração, alargando-lhe os horizontes, coisa é para mim evidente. *Tiradentes*, *Ashaverus*, *Spartaco*, são páginas em que o poeta revela possuir a nota pujante e saber empregá-la. Nem todos os versos dessas composições são irrepreensíveis; mas há ali vida, fluência, animação; e quando ouvimos o poeta falar aos heróis, nestes belos versos:

Vós que dobrais do tempo o promontório,  
E, barra dentro, a eternidade entraís,

mal podemos lembrar que é o mesmo poeta que, algumas páginas antes, inclinara a frente pensativa sobre um berço de criança. Quem possui a faculdade de cantar tão opostas coisas, tem diante de si um campo largo e fértil. Certas demasias há de perdê-las com o tempo; a melhor lição crítica é a experiência própria. Confesso, entretanto, um receio. A ciência é má vizinha; e a ciência tem no Sr. Francisco de Castro um cultor assíduo e valente. Lembre-se todavia o poeta que os antigos arranjaram perfeitamente estas coisas; fizeram de Apolo o deus da poesia e da medicina. Goethe escreveu o *Fausto* e descobriu um osso no homem — o que tudo persuade que a ciência e a poesia não são inconciliáveis. O autor das *Estrelas errantes* pode mostrar que são amigas.

O que eu dizia em 1878 a este poeta, dizia-o em 1872 ao autor das *Névoas matutinas*. Não dissimulei que havia na sua primavera mais folhas pálidas que verdes; foram as minhas próprias expressões; e argüia-o dessa melancolia prematura e exclusiva. Já lá vão sete anos. Há quatro, em 1875, o poeta publicou outra coleção, as *Alvoradas*; explicando o título, no prólogo, diz que seus versos não têm a luz nem as harmonias do amanhecer. Serão, acrescenta, como as madrugadas chuvosas: desconsoladas, mudas e monótonas. Não se iluda o leitor; não se refugie em casa com medo das intempéries que o Sr. Lúcio de Mendonça lhe anuncia; são requebros de poeta. A manhã é clara; choveu

talvez durante a noite, porque as flores estão ainda úmidas de lágrimas; mas a manhã é clara.

A comparação entre os dois livros é vantajosa para o poeta; certas incertezas do primeiro, certos tons mais vulgares que ali se notam, desapareceram no segundo. Mas o espírito geral é ainda o mesmo. Há, como nas *Névoas matutinas*, uma corrente pessoal e uma corrente política. A parte política tem as mesmas aspirações partidárias da geração recente; e aliás vinham já de 1872 e 1871. Para conhecer bem o talento deste poeta, há mais de uma página de lindos versos, como estes, *Lenço branco*:

Lembras-te, Aninha, pérola roceira  
Hoje engastada no ouro da cidade,  
Lembras-te ainda, ó bela companheira,  
Dos velhos tempos da primeira idade?

Longe dessa botina azul celeste,  
Folgava-te o pezinho no tamanco...  
Eras roceira assim quando me deste,  
Na hora de partir, teu lenço branco;

ou como as deliciosas estrofes, *Alice*, que são das melhores composições que temos em tal gênero; mas eu prefiro mostrar outra obra menos pessoal; prefiro citar *A família*. Trata-se de um moço, celibatário e pródigo, que sai a matar-se, uma noite, em direção do mar; de repente, pára, olhando através dos vidros de uma janela:

Era elegante a sala, e quente e confortada.  
À mesa, junto à luz, estava a mãe sentada.  
Cosia. Mais além, um casal de crianças,  
Risonhas e gentis como umas esperanças,  
Olhavam juntamente um livro de gravuras,  
Inclinando sobre ele as cabecinhas puras.  
Num gabinete, além que entreaberto se via,  
Um homem — era o pai, — calmo e grave, escrevia.  
Enfim uma velhinha. Estava agora só  
Porque estava rezando. Era, decerto, a avó.  
E em tudo aquilo havia uma paz, um conforto...  
Oh! a família! o lar! o bonançoso porto  
No tormentoso mar. Abrigo, amor, carinho.  
O moço esteve a olhar. E voltou do caminho.

Nada mais simples do que a idéia desta composição; mas a simplicidade da idéia, a sobriedade dos toques e a verdade da descrição, são aqui os elementos

do efeito poético, e produzem nada menos que uma excelente página. O Sr. Lúcio de Mendonça possui o segredo da arte. Se nas *Alvoradas* não há outro quadro daquele gênero, pode havê-los num terceiro livro, porque o poeta tem dado recentemente na imprensa algumas composições em que a inspiração é menos exclusiva, mas imbuída da realidade exterior. Li-as, à proporção que elas iam aparecendo; mas não as coligi tão completamente que possa analisá-las com alguma minuciosidade. Sei que tais versos formam segunda fase do Sr. Lúcio de Mendonça; e é por ela que o poeta se prende mais intimamente à nova direção dos espíritos. O autor das *Alvoradas* tem a vantagem de entrar nesse terreno novo com a forma já trabalhada e lúcida.

A poesia do Sr. Ezequiel Freire não tem só o lirismo pessoal, — traz uma nota de humorismo e de sátira; e é por essa última parte que o podemos ligar ao Sr. Artur Azevedo. As *Flores do Campo*, volume de versos dado em 1874, tiveram a boa fortuna de trazer um prefácio devido à pena delicada e fina de D. Narcisa Amália, essa jovem e bela poetisa, que há anos aguçou a nossa curiosidade com um livro de versos, e recolheu-se depois à *turrus eburnea* da vida doméstica. Resende é a pátria de ambos; além dessa afinidade, temos a da poesia, que em suas partes mais íntimas e do coração, é a mesma. Naturalmente, a simpatia da escritora vai de preferência às composições que mais lhe quadram à própria índole, e, no nosso caso, basta conhecer a que lhe arranca maior aplauso, para adivinhar todas as delicadezas da mulher. Dona Narcisa Amália aprova sem reserva os *Escravos no eito*, página da roça, quadro em que o poeta lança a piedade de seus versos sobre o padecimento dos cativos. Não se limita a aplaudi-lo, subscreve a composição. Eu, pela minha parte, subscrevo o louvor; creio também que essa composição resume o quadro. A pintura é viva e crua; o verso cheio e enérgico. A invectiva que forma a segunda parte seria, porém, mais enérgica, se o poeta no-la desse menos extensa; mas há ali um sentimento real de comiseração.

Notam-se no livro do Sr. Ezequiel Freire outros quadros da roça. Na roça é o próprio título de uma das páginas mais interessantes; é uma descrição da casa do poeta à beira do terreiro, entre moitas de pita, com seu teto de sapé; fora, o tico-tico remexe no farelo, e o gurundi salta na grumixama; nada falta, nem o mugir do gado nem os jogos dos moleques:

O gado muge no curral extenso;  
Um grupo de moleques doutra banda,  
Brinca o *Tempo-será*; vêm vindo as aves  
Do parapeito rente da varanda.

No carreador de além, que atalha a mata,  
Ouvem-se notas de canção magoada.  
Ai! sorrisos do céu — das roceirinhas!

Ai! cantigas de amor — do camarada!

Nada falta; ou falta só uma coisa, que é tudo; falta certa moça que um dia se foi para a Corte. Essa ausência completa tão bem o quadro que mais parece inventada para o efeito poético. E creio que sim. Não se combinam tão tristes saudades, com o pico final:

Ó gentes que morais aí na corte,  
Sabei que vivo aqui como um lagarto.  
Ó ventos que passais, contai à moça  
Que há duas camas no meu pobre quarto...

*Lúcia*, que se faz *Lucíola*, é também um quadro da roça, em que há toques menos felizes; é uma simples história narrada pelo poeta. Mais ainda que na outra, há nessa composição a nota viva e gaiata, que nem sempre serve a temperar a melancolia do assunto. Já disse que o Sr. Ezequiel Freire tem a corda humorística; a terceira parte é toda uma coleção de poesia em que o humorismo traz a ponta aguçada pela sátira. Gosto menos desta última parte que das duas primeiras; nem os assuntos são interessantes, nem às vezes claros, o que de algum modo é explicado por esta frase da poetisa resendense: "A sátira, sendo quase sempre alusiva, faz-se obscura para os que não gozam a intimidade do poeta". Em tal caso, devia o poeta eliminá-la. Também o estilo está longe de competir com o do resto do volume, que aliás não é perfeito. Certamente é correntio e bem trabalhado, o *José de Arimatéia*, por exemplo, anúncio de um gato fugido; mas que diferença entre essa página e a do *Nevoeiro*! Não é que não haja lugar para o riso, mormente em livro tão pessoal às vezes; mas o melhor que há no riso é a espontaneidade.

Não sei se escreveu mais versos o Sr. Ezequiel Freire; é de supor que sim, e é de lastimar que não. Ignoro também que influência terá tido nele o espírito que parece animar a geração a que pertence; mas não há temeridade em crer que o autor das *Flores do Campo* siga o caminho dos Srs. Afonso Celso Júnior, Lúcio de Mendonça, e Teófilo Dias, que também deram as suas primeiras flores.

Se no Sr. Ezequiel Freire não há vestígio de tendência nova, menos a iremos achar no Sr. Artur Azevedo, que é puramente satírico. Conheço deste autor o *Dia de Finados*, *A Rua do Ouvidor* e *Sonetos*; três opúsculos. Não darei nenhuma novidade ao autor, dizendo-lhe que o estilo de tais opúsculos é incorreto, que a versificação não tem o apuro necessário, e aliás cabido em suas forças. Sente-se naquelas páginas o descuido voluntário do poeta; respira-se a aragem do improvisado, descobre-se o inacabado do amador. Além deste reparo, que fará releva muita coisa, ocorre-me outro igualmente grave. Não só o desenho é incorreto, mas também a cor das tintas é demasiado crua, e os objetos nem sempre poéticos. Digo poéticos, sem esquecer que se trata de um satírico; sátira

ou epopéia, importa que o assunto preencha certas condições da arte. O Dia de Finados, por exemplo, contém episódios de tal natureza, que deve cobrir por força alguma realidade. A absoluta invenção daquilo seria, na verdade, inoportuna. Pois ainda assim, cabe o reparo: nem todos esses episódios ali deviam estar, e assim juntos destroem o efeito do todo, porque uns aos outros fazem perder a verossimilhança. Diz-se que efetivamente a visita de um dos nossos cemitérios, no dia em que se comemoram os defuntos, é um quadro pouco edificante. Come-se no cemitério em tal dia? Mas a refeição que o poeta nos descreve é uma verdadeira patuscada de arrabalde, em que nada falta, nem a embriaguez; e tanto menos se compreende isso, quanto a dor não parece excluída da ocasião, o que o poeta nos indica bem, aludindo a uma das convivas:

Um camarão a atrai;  
Vai a comê-lo, e nele a lágrima lhe cai.

A viúva que repreende em altos brados o escravo, o credor que vai cobrar uma dívida, o *rendez-vous* dos namorados, as chacotas, os risos, tudo isso não parece que excede a realidade? Mas dado que seja a realidade pura, a ficção poética não podia admiti-la sem restrição. No fim, o poeta sobe até a vala, que fica acima da planície, e dá-nos alguns versos tocantes; lastima a caridade periódica, a dor que não dói e o pranto que não queima.

Na *Rua do Ouvidor* e nos *Sonetos* não há impressão do *Dia de Finados*, naturalmente porque o contraste da sátira é menor. O primeiro daqueles opúsculos é uma revista da nossa rua magna, uma revista alegre em que as qualidades boas e más do Sr. Azevedo claramente aparecem. O maior defeito de tal sátira é a extensão. Revistas dessas não comportam dimensões muito maiores que as do *Passeio*, de Tolentino. Os sonetos são a melhor parte da obra poética do Sr. A. Azevedo. Nem todos são perfeitos; e alguns há em que o assunto excede o limite poético, como a *Metamorfose*; mas há outros em que a idéia é graciosa, e menos solto o estilo; tal, por exemplo, o que lhe mereceu uma vizinha ralhadora, — soneto cujo fecho dará idéia da versificação do poeta quando ele a quer apurar:

Tu, que és o cão tihoso em forma de senhora,  
Oh! ralha, ralha e ralha, e ralha mais e ralha...  
Mas deixa-me primeiro ir para sempre embora.

A obra do Sr. Múcio Teixeira é já considerável: três volumes de versos, e, segundo vejo anunciado, um quarto volume, os *Novos Ideais*. Neste último livro, já pelo título, já por algumas amostras que vi na imprensa diária, é que estão definidas mais intimamente as relações do poeta com o grosso do novo exército; mas nada posso adiantar sobre ele. Nos outros, principalmente nas *Sombras e Clarões*, podemos ver as qualidades do poeta, as boas e as más. Creio

que até agora o Sr. Múcio Teixeira cedeu principalmente ao influxo da chamada escola hugoísta. O *Trono e a Igreja*, *Gutenberg*, *a Posteridade*, e outras composições dão idéia cabal dessa poesia, que buscava os efeitos em certos meios puramente mecânicos. Vemos aí o condor, aquele condor que à força de voar em tantas estrofes, há doze anos, acabou por cair no chão, onde foi apanhado e empalhado; vemos as epopéias, os Prometeus, os gigantes, as Babéis, todo esse vocabulário de palavras grandes destinadas a preencher o vácuo das idéias justas. O Sr. Múcio Teixeira cedeu à torrente, como tantos outros; não há que censurá-lo; mas resiste afinal e o seu novo livro será outro.

Talvez seja o Sr. Múcio Teixeira o poeta de mais pronta inspiração, entre os novos; sente-se que os versos lhe brotam fáceis e rápidos. A qualidade é boa, mas o uso deve ser discreto; e eu creio que o Sr. Múcio Teixeira não resiste a si mesmo. Há movimento em suas estrofes, mas há também demasias; o poeta não é correto; falta-lhe limpidez e propriedade. Quando a comoção verdadeira domina o poeta, tais defeitos desaparecem, ou diminuem; mas é rara a comoção nos versos do Sr. Múcio Teixeira. Não é impossível que o autor das *Sombras e Clarões* prefira os assuntos que exigem certa altiloquia, há outros que se contentam do vocabulário médio e do tom brando; e, contudo, creio que a musa dele se exercerá nestes com muito mais proveito. Os outros iludem muito. Se me não escasseasse tanto o espaço, mostraria, como exemplos, a diferença dos resultados obtidos pelo Sr. Múcio Teixeira em uma e outra ordem de composições; mostraria a superioridade da *Noite de Verão*, *Desalento e Eu*, sobre a *Voz profética* e os *Fantasmas do porvir*. Pode ser que haja um quê de artificial no *Desalento*; mas o verso sai mais natural, a expressão é mais idônea: é ele outro. E por que será artificial aquela página? O Sr. Múcio Teixeira tem às vezes a expressão da sinceridade; devem ser sinceros estes versos, aliás um pouco vulgares, com que fecha a dedicatória das *Sombras e Clarões*:

Se ainda não descri de tudo neste mundo  
Eu — que o cálix do fel sorvi até o fundo,  
Chorando no silêncio, e rindo à multidão;

É que encontrei em vós as bênçãos e os carinhos  
Que a infância tem no lar, e as aves têm nos ninhos...  
Amigo de meus pais! eu beijo a vossa mão.

Não custa muito fazer versos assim, naturais, verdadeiros, em que a expressão corresponde à idéia, e a idéia é límpida. Estou certo de que as qualidades boas do poeta dominarão muito no novo livro; creio também que ele empregará melhor a facilidade, que é um do seus dotes, e corresponderá cabalmente às esperanças que suas estréias legitimamente despertam. Se algum conselho lhe pode insinuar a crítica é que dê costas ao passado.

### III

Qualquer que seja o grau de impressão do leitor, fio que não terá exclusivamente benigna nem exclusivamente severa, mas ambas as coisas a um tempo, que é o que convém à nova geração. Viu que há talentos, e talentos bons. Falta unidade ao movimento, mas sobra confiança e brilho; e se as idéias trazem às vezes um cunho de vulgaridade uniforme, outras um aspecto de incoercível fantasia, revela-se todavia esforço para fazer alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado. Esta intenção é já um penhor de vitória. Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco. Da primeira opinião têm desculpa os moços, porque estão na ida em que a irreflexão é condição de bravura; em que um pouco de injustiça para com o passado é essencial à conquista do futuro. Nem os novos poetas aborrecem o que foi; limitam-se a procurar alguma coisa diferente.

Não é possível determinar a extensão nem a persistência do atual movimento poético. Circunstâncias externas podem acelerá-lo e defini-lo; ele pode também acabar ou transformar-se. Creio, ainda assim, que alguns poetas sairão deste movimento e continuarão pelo tempo adiante a obra dos primeiros dias. Grande parte deles hão de absorver-se em outras aplicações mais concretas. Entre esses haverá até alguns que não sejam poetas, senão porque a idade o pede; extinta a musa extinguir-se-lhes-á a poesia. Isto que uns aceitam de boa mente, outros de má cara, costuma, às vezes, ser causa secreta de ressentimentos; os que calaram não chegam a compreender que o idioma não acabasse com eles. Se tal fato se der, entre os moços atuais, aprenderão os que prosseguirem na obra, qual a soma e natureza de esforços que ela custa; verão juntar-se as dificuldades morais às literárias.

A nova geração freqüenta os escritores da ciência; não há aí poeta digno desse nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. Devem, todavia, acautelarem-se de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e literária, não tem outra preocupação mais do que mostrar às outras gentes que há uma porção de coisas que estas ignoram; e daí vem que os nomes ainda frescos na memória, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos ao papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor. Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente. Nisto o melhor exemplo são os luminares da ciência: releiam os moços o seu Spencer e seu Darwin. Fugam também a outro perigo: o espírito de seita, mais próprio das gerações feitas e das instituições petrificadas. O espírito de seita tem fatal marcha do odioso ao ridículo; e não será para uma



geração que lança os olhos ao largo e ao longe, que se compôs este verso verdadeiramente galante:

*Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.*

Finalmente, a geração atual tem nas mãos o futuro, contanto que lhe não afrouxe o entusiasmo. Pode adquirir o que lhe falta, e perder o que a deslustra; pode afirmar-se e seguir avante. Se não tem por ora uma expressão clara e definitiva, há de alcançá-la com o tempo; não de alcançá-la os idôneos. Um escritor de ultramar, Sainte-Beuve, disse um dia, que o talento pode embrenhar-se num mau sistema, mas se for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdadeira poética. Estas palavras de um crítico que também foi poeta, repete-as agora alguém que, na crítica e na poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero; alguém que para os recém-chegados há de ter sempre a advertência amiga e o aplauso oportuno.

## Carlos Jansen: Contos seletos das mil e uma noites

(Escrito em outubro de 1882)

O Sr. Carlos Jansen tomou a si dar à mocidade brasileira uma escolha daqueles famosos contos árabes das Mil e Uma Noites, adotando o plano do educacionista alemão Franz Hoffmann. Esta escolha é conveniente; a mocidade terá assim uma amostra interessante e apurada das fantasias daquele livro, alguns dos seus melhores contos, que estão aqui, não como nas noites de Sheherazade, ligados por uma fábula própria do Oriente, mas em forma de um repositório de coisas alegres e sãs.

Para os nossos jovens patrícios creio que é isto novidade completa. Outrora conhecia-se, entre nós, esse maravilhoso livro, tão peculiar e variado, tão cintilante de pedrarias, de olhos belos, tão opulentos de sequins, tão povoado de vizires e sultanas, de idéias morais e lições graciosas. Era popular; e, conquanto não se lesse então muito, liam-se e reliam-se as *Mil e Uma Noites*. A outra geração tinha, é verdade, a boa fé precisa, uma certa ingenuidade, não para crer tudo, porque a mesma princesa narradora avisava a gente das suas invenções, mas para achar nestas um recreio, um gozo, um embevecimento, que ia de par com as lágrimas, que então arrancavam algumas obras romanescas, hoje insípidas. E nisto se mostra o valor das *Mil e Uma Noites*: porque os anos passaram, o gosto mudou, poderá voltar e perder-se outra vez, como é próprio das correntes públicas, mas o mérito do livro é o mesmo. Essa galeria de contos, que Macaulay citava algumas vezes, com prazer, é ainda interessante e bela, ao passo que outras histórias do Ocidente, que encantavam a geração passada, com ela desapareceram.

Os melhores daqueles, ou alguns dos melhores, estão encerrados, neste livro do Sr. Carlos Jansen. As figuras de Sindbad, Ali-Babá, Harum al Raschid, o Aladim da lâmpada misteriosa, passam aqui, ao fundo azul do Oriente, a que a linha curva do camelo e a fachada árabe dos palácios dão o tom pitoresco e mágico daqueles outros contos de fadas da nossa infância. Algumas dessas figuras andam até vulgarizadas em peças mágicas de teatro, pois aconteceu às *Mil e Uma Noites* o que se deu com muitas outras invenções: foram exploradas e saqueadas para a cena. Era inevitável, como por outro lado era inevitável que os compositores pegassem das criações mais pessoais e sublimes dos poetas para amoldá-las à sua inspiração, que é por certo fecunda, elevada e grande, mas não deixa de ser parasita. Nem Shakespeare escapou, o divino Shakespeare, como se *Macbeth* precisasse do comentário de nenhuma outra arte, ou fosse empresa fácil traduzir musicalmente a alma de Hamlet. Não obstante a vulgarização pela mágica de algumas daquelas figuras árabes, elas aí estão com

o cunho primitivo, esse que dá o silêncio do livro, ajudado da imaginação do leitor.

Este, se ao cabo de poucas páginas vier a espantar-se de que o Sr. Carlos Jansen, brasileiro de adoção, seja alemão de nascimento, e escreva de um modo tão correntio a nossa língua, não provará outra coisa mais do que negligência da sua parte. A imprensa tem recebido muitas confidências literárias do Sr. Carlos Jansen; a *Revista Brasileira* (para citar somente esta minha saudade) tem nas suas páginas um romance do nosso autor. E conhecer e escrever uma língua, como a nossa, não é tarefa de pouca monta, ainda para um homem de talento e aplicação. O Sr. Carlos Jansen maneja-a com muita precisão e facilidade, e dispõe de um vocabulário numeroso. Esse livro é uma prova disso, embora a crítica lhe possa notar uma ou outra locução substituível, uma ou outra frase melhorável. São minúcias que não diminuem o valor do todo.

Esquecia-me que o livro é para adolescentes, e que estes pedem-lhe, antes de tudo, interesse e novidades. Digo-lhes que os acharão aqui. Um descendente de teutões conta-lhes pela língua de Alencar e Garrett umas histórias mouriscas: com aquele operário, esse instrumento e esta matéria, dá-lhes o Sr. Laemmert, velho editor incansável, um brinquedo graciosíssimo, com que podem entreter algumas horas dos seus anos em flor. Sobra-lhes para isso a ingenuidade necessária; e a ingenuidade não é mais do que a primeira porção do unguento misterioso, cuja história é contada nestas mesmas páginas. Esfregado na pálpebra esquerda de Abdallah, deu-lhe o espetáculo de todas as riquezas da terra; mas o pobre-diabo era ambicioso, e, para possuir o que via, pediu ao derviche que lhe ungissem também a pálpebra direita, com o que cegou de todo. Creio que esta outra porção do unguento é a experiência. Depressa, moços, enquanto o derviche não unge a outra pálpebra!

# Raimundo Correia: Sinfonias

(Escrito em julho de 1882)

Suponho que o leitor, antes de folhear o livro, deixa cair um olhar curioso nesta primeira página. Sabe que não vem achar aqui uma crítica severa, tal não é o ofício dos prefácios; — vem apenas lobrigar, através da frase atenuada ou calculada, os impulsos de simpatia ou de fervor; e, na medida da confiança que o prefacista lhe merecer, assim lerá ou não a obra. Mas para os leitores maliciosos é que se fizeram os prefácios astutos, desses que trocam todas as voltas, e vão aguardar o leitor onde este não espera por eles. É o nosso caso. Em vez de lhe dizer, desde logo, o que penso do poeta, com palavras que a incredulidade pode converter em puro obséquio literário, antecipo uma página do livro; e, com essa outra malícia, dou-lhe a melhor das opiniões, porque é impossível que o leitor não sinta a beleza destes versos do Dr. Raimundo Correia:

## MAL SECRETO

Se a cólera que espuma, a dor que mora  
N' alma, e destrói cada ilusão que nasce,  
Tudo o que punge, tudo o que devora  
O coração, no rosto se estampasse;

Se se pudesse o espírito que chora,  
Ver através da máscara da face,  
Quanta gente, talvez, que inveja agora  
Nos causa, então piedade nos causasse!

Quanta gente que ri, talvez, consigo  
Guarda um atroz, recôndito inimigo,  
Como invisível chaga cancerosa!

Quanta gente que ri talvez existe,  
Cuja ventura única consiste  
Em parecer aos outros venturosa!

Aí está o poeta, com a sua sensibilidade, o seu verso natural e correntio, o seu amor à arte de dizer as coisas, fugindo à vulgaridade, sem cair na afetação. Ele pode não ser sempre a mesma coisa, no conceito e no estilo, mas é poeta, e fio que esta seja a opinião dos leitores, para quem o nome do Dr. Raimundo Correia for inteira novidade. Para outros, naturalmente a maioria, o nome do Dr. Raimundo Correia está apenas a um livro, saído dos prelos de São Paulo, em

1879, quando o poeta tinha apenas 19 anos. Esse livro, *Primeiros Sonhos*, é uma coleção de ensaios poéticos, alguns datados de 1877, versos de adolescência, em que, não Hércules menino, mas Baco infante, agita no ar os pâmpanos, à espera de crescer para invadir a Índia. Não posso dizer longamente o que é esse livro; confesso que há nele o cheiro romântico da decadência, e um certo aspecto flácido; mas, tais defeitos, a mesma afetação de algumas páginas, a vulgaridade de outras, não suprimem a individualidade do poeta, nem excluem movimento e a melodia da estrofe. Creio mesmo que algumas composições daquele livro podiam figurar neste sem desdizer do tom nem quebrar-lhe a unidade.

Não foram esses os primeiros versos que li do Dr. Raimundo Correia. Li os primeiros neste mesmo ano de 1882, uns versos satíricos, *triolet*s sonoros, modelados com apuro, que não me pareceram versos de qualquer. Semanas depois, conheci pessoalmente o poeta, e confesso uma desilusão. Tinha deduzido dos versos lindos um mancebo expansivo, alegre e vibrante, aguçado como as suas rimas, coruscante como os seus esdrúxulos, e achei uma figura concentrada, pensativa, que sorri às vezes, ou faz crer que sorri, e não sei se riu nunca. Mas a desilusão não foi uma queda. A figura trazia a nota simpática; o acanho das maneiras vestia a modéstia sincera, de boa raça, lastro do engenho, necessário ao equilíbrio. Achei o poeta deste livro, ou de uma parte deste livro: — um contemplativo e um artista, coração mordido daquele amor misterioso e cruel que é a um tempo a dor e o feitiço das vítimas.

Mas, enfim, Baco conquistou a Índia? Não digo tanto, porque preciso ser sincero, ainda mesmo nos prefácios. Trocou os pâmpanos da puerícia, jungiu ao carro as panteras que o levarão à terra indiana, e não a vencerá, se não quiser. Em termos chãos, o Raimundo Correia não dá ainda neste livro tudo o que se pode esperar do seu talento, mas dá muito mais do que dera antes; afirma-se, toma lugar entre os primeiros da nova geração. Estuda e trabalha. Dizem-me que compõe com grande facilidade, e, todavia, o livro não é sobejo, ao passo que os versos manifestam o labor de artista sincero e paciente, que não pensa no público se não para respeitá-lo. Não quero transcrever mais nada; o leitor sentirá que há no Dr. Raimundo Correia a massa de um artista, lendo, entre outras páginas, "No Banho", o "Anoitecer", "No Circo", e os sonetos sob o título de "Perfis Românticos", galeria de mulheres, à maneira de Banville. Não é sempre puro o estilo, nem a linguagem escoimada de descuidos, e a direção do espírito podia às vezes ser outra; mas as boas qualidades dominam, e isto já é um saldo a favor.

Uma parte desta coleção é militante, não contemplativa, porque o Dr. Raimundo Correia, em política, tem opiniões radicais: é republicano e revolucionário. Creio que o artista aí é menor e as idéias menos originais; as apóstrofes parecem-me mais violentas do que espontâneas, e o poeta mais

agressivo do que apaixonado. Note o leitor que não ponho em dúvida a sinceridade dos sentimentos do Dr. Raimundo Correia; limito-me a citar a forma lírica e a expressão poética; do mesmo modo que não desrespeito as suas convicções políticas, dizendo que uma parte, ao menos, do atual excesso ir-se-á com o tempo.

E agora, passe o leitor aos versos, leia-os como se devem ler moços, com simpatia. Onde achar que falta a comoção, advirta que a forma é esmerada, e, se as traduções, que também as há, lhe parecerem numerosas, reconheça ao menos que ele as perfez com o amor dos originais, e, em muitos casos, com habilidade de primeira ordem. É um poeta; e, no momento em que os velhos cantores brasileiros vão desaparecendo na morte, outros no silêncio, deixa que estes venham a ti; anima-os, que eles trabalham para todos.

## Alberto de Oliveira: Meridionais

(1884)

Quando em 1879, na *Revista Brasileira*, tratei da nova geração de poetas, falei naturalmente do Sr. Alberto de Oliveira. Vinha de ler o seu primeiro livro, *Canções Românticas*, de lhe dizer que havia ali inspiração e forma, embora acanhadas pela ação de influências exteriores. Achava-lhe no estilo alguma coisa flutuante e indecisa; e quanto à matéria dos versos, como o poeta dissesse a outros, que também sabia folhear a lenda dos gigantes, dei-lhe este conselho: "Que lhe importa o guerreiro que lá vai à Palestina? Deixe-se fixar no castelo com a filha dele... Não é diminuir-se o poeta; é ser o que lhe pede a natureza, Homero ou Mosco". Concluía dizendo-lhe que se afirmasse.

Não trago essa reminiscência crítica (e deixo de transcrever as expressões de merecido louvor), senão para explicar, em primeiro lugar, a escolha que o poeta fez da minha pessoa para abrir este outro livro; e, em segundo lugar, para dizer que a exortação final da minha crítica tem aqui uma brilhante resposta, e que o conselho não foi desprezado, porque o poeta deixou-se estar efetivamente no castelo, não com a filha, mas com as filhas do castelão, o que é ainda mais do que eu lhe pedia naquele tempo.

Que há de ele fazer no castelo, senão amar as castelãs? Ama-as, contempla-as, sai a caçar com elas, fita bem os olhos de uma para ver o que há dentro dos olhos azuis, vai com a outra contar as estrelas do céu, ou então pega do leque de uma terceira para descrevê-lo minuciosamente. Esse *Leque*, que é uma das páginas características do livro, chega a coincidir com o meu conselho de 1879, como se o poeta, abrindo mão dos heróis, quisesse dar às reminiscências épicas uma transcrição moderna e de camarim: esse *Leque* é uma redução do escudo de Aquiles. Homero, pela mão de Vulcano, pôs naquele escudo uma profusão de coisas: a terra, o céu, o mar, o sol, a lua e as estrelas, cidades e bodas, pórticos e debates, exércitos e rebanhos. O nosso poeta aplicou o mesmo processo a um simples leque de senhora, com tanta opulência de imaginação no estilo, e tão grego no próprio assunto dos quadros pintados, que fez daquilo uma parelha do broquel homérico. Mas não é isso que me dá o característico da página; é o resumo que ali acho, não de todo, mas de quase todo o poeta; imaginoso, vibrante, musical, despreocupado dos problemas da alma humana, fino cultor das formas belas, amando porventura as lágrimas, contanto que elas caíam de uns olhos bonitos.

Conclua o leitor, e concluirá bem, que a emoção deste poeta está sempre sujeita ao influxo das graças externas. Não achará aqui o desespero, nem o fastio, nem a ironia do século. Se há alguma gota amarga no fundo da taça de

ouro em que ele bebe a poesia, é a saudade do passado ou do futuro, alguma coisa remota no tempo ou no espaço, que não seja a vulgaridade presente. Daí essa volta freqüente das reminiscências helênicas ou medievais, os belos sonetos em que nos conta o nascimento de Vênus, e tantos outros quadros antigos, ou alusões espalhadas por versos e estrofes. Daí também uma feição peculiar do poeta, o amor da natureza. Não quero fazer extratos, porque o leitor vai ler o livro inteiro; mas o soneto "Magia Selvagem" lhe dará uma expressão enérgica dessa paixão dos espetáculos naturais, ante os quais o poeta exclama:

Tudo, ajoelhado e trêmulo, me abisma  
Cego de assombro e extático de gozo.

Cegueira e êxtase: o limite da adoração. Assim também o "Conselho", página em que ele receita para uma dor moral o contato da floresta; e ainda mais a anterior, "Falando ao Sol", em que caracteriza a intensidade de um grande pesar, que então o oprime, afirmando que para esse, nem mesmo a natureza — "a grande natureza" — pode servir de remédio.

A maior parte das composições são quadros feitos sem outra intenção mais do que fixar um momento ou um aspecto. Geralmente são curtos, em grande parte sonetos, forma que os modernos restauraram, e luzidamente cultivam, pode ser até que com excessiva assiduidade. Os versos do nosso poeta são trabalhados com perfeição. Os defeitos, que os há, não são obra do descuido; ele pertence a uma geração que não peca por esse lado. Nasceram, — ora de um momento não propício, — ora do requinte mesmo do labor; coisa esta que já um velho poeta da nossa língua denunciava, e não era o primeiro, com esta comparação: "o muito mimo empece a planta". Mas, em todo caso, se isto é culpa, *felix culpa*; a troca de algumas partes laboriosas, acabadas demais, ficam as que o foram a ponto, e fica principalmente o costume, o respeito da arte, o culto do estilo.

"Manhã de Caça", "A Volta da Galera", "Contraste", "Em Caminho", "A Janela de Julieta", e não cito mais para não parecer que excludo as restantes, darão ao leitor essa feição do nosso poeta, o amor voluptuoso da forma.

Não lhe pergunteis, por exemplo, na "Manhã de Caça", onde é que estão as aves que ele matou. O poeta saiu principalmente à caça de belos versos, e trouxe-os, argentinos e sonoros, um troféu de sonetos. Assim também noutras partes. Nada obsta que os versos bonitos tragam felizes pensamentos, como pintam quadros graciosos. Uns e outros aí estão. Se alguma vez, e rara, a ação descrita parecer que desmente da estrita verdade, ou não trazer toda a nitidez precisa, podeis descontar essa lacuna na impressão geral do livro, que ainda vos fica muito: — fica-vos um largo saldo de artista e de poeta, — poeta e artista dos melhores da atual geração.



## Enéias Galvão: Miragens (1885)

Meu caro poeta, — este seu livro, com as lacunas próprias de um livro de estréia, tem as qualidades correspondentes, aquelas que são, a certo respeito, as melhores de toda a obra de um escritor. Com os anos adquire-se a firmeza, domina-se a arte, multiplicam-se os recursos, busca-se a perfeição que é a ambição e o dever de todos os que tomam da pena para traduzir no papel as suas idéias e sensações. Mas há um aroma primitivo que se perde; há uma expansão ingênua, quase infantil, que o tempo limita e retrai. Compreendê-lo-á mais tarde, meu caro poeta, quando essa hora bendita houver passado, e com ela uma multidão de coisas que não voltam, posto desse lugar a outras que as compensam.

Por enquanto fiquemos na hora presente. É a das confidências pessoais, dos quadros íntimos, é a deste livro. Aos que lho argüirem, pode responder que sempre haverá tempo de alargar a vista a outros horizontes. Pode também advertir que é um pequeno livro, escolhido, que não cansa, e eu acrescentarei, por minha conta, que se pode ler com prazer, e fechar com louvor.

Que há nele alguns leves descuidos, uma ou outra impropriedade, é certo; contudo vê-se que a composição do verso acha da sua parte a atenção que é hoje indispensável na poesia, e uma vez que enriqueça o vocabulário, ele lhe sairá perfeito. Vê-se também que é sincero, que exprime os sentimentos próprios, que estes são bons, que há no poeta um homem, e no homem um coração.

Ou eu me engano, ou tem aí com que tentar outros livros. Não restrinja então a matéria, lance os olhos além de si mesmo, sem prejuízo, contudo, do talento. Constrangê-lo é o maior pecado em arte. Anacreonte, se quisesse trocar a flauta pela tuba, ficaria sem tuba nem flauta; assim também Homero, se tentasse fazer de Anacreonte, não chegaria a dar-nos, a troco das suas imortais batalhas, uma das cantigas do poeta de Teos.

Desculpe a vulgaridade do conceito; ele é indispensável aos que começam. Outro que também me parece cabido é que, no esmero do verso não vá ao ponto de cercear a inspiração. Esta é a alma da poesia, e como toda a alma precisa de um corpo, força é dar-lho, e quanto mais belo, melhor; mas nem tudo deve ser corpo. A perfeição, neste caso, é a harmonia das partes.

Adeus, meu caro Poeta. Crer nas musas é ainda uma das coisas melhores da vida. Creia nelas e ame-as.

## L. L. Fernandes Pinheiro Júnior: Tipos e quadros (1886)

Se tão tarde lhe dou a resposta prometida é que não queria imitar o descoco do crítico, objeto de um dos sonetos, que leu a primeira página de dois livros, e louvou justamente o mau, e censurou o bom. Daí a demora, daí e de mil outras circunstâncias, que não aponto aqui para não demorar a carta.

Li o seu livro todo, de princípio a fim, e digo-lhe que absolutamente descabido no livro só acho o último soneto, em que declara não poder acreditar que seja poeta. Outros há que poderiam ser emendados aqui e ali, a matéria de alguns parece menos apropriada; mas, em geral, reconheço com muito prazer que domina o verso, que ele lhe sai expressivo e flexível.

Também notei, em muitas composições, um como que desencanto que me admira nos seus verdes anos. Há nessas uma intenção formal de desfazer nas ações humanas, dando-lhes ou apontando a causa secreta e pessoal, ou então pondo-lhes ao lado a ação ou o fato contrário. Deus me livre de lhe dizer que não tenha razão em muitos pontos, e ainda menos de lhe aconselhar que faça outra coisa. Noto apenas a minha impressão, diante dos versos de um moço, que eu supunha inteiramente moço.

E aqui observo que um dos mais bonitos sonetos é aquele que tem por título "Aparências", em que se trata de um amigo do poeta, festivo e divertido, mas que leva na alma o espinho da agonia. Vendo a alegria do livro, e a tristeza fundamental de algumas páginas, era capaz de jurar que o amigo do poeta era o próprio poeta.

Não me diga nada em prosa, continue a dizê-lo em verso.

Aperta-lhe a mão o — Amigo — Machado De Assis.

## José de Alencar: O Guarani

(1887)

Um dia, respondendo a Alencar em carta pública, dizia-lhe eu, com referência a um tópico da sua, — que ele tinha por si, contra a conspiração do silêncio, a conspiração da posteridade. Era fácil antevê-lo: *O Guarani* e *Iracema* estavam publicados; muitos outros livros davam ao nosso autor o primeiro lugar na literatura brasileira. Há dez anos apenas que morreu; ei-lo que renasce para as edições monumentais, com a primeira daquelas obras, tão fresca e tão nova, como quando viu a luz, há trinta anos, nas colunas do Diário do Rio. É a conspiração que começa.

*O Guarani* foi a sua grande estréia. Os primeiros ensaios fê-los no *Correio Mercantil*, em 1853, onde substituiu Francisco Otaviano na crônica. Curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria ou alargava as coisas, e com o seu pó de ouro borrifava as vulgaridades da semana. A vida fluminense era então outra, mais concentrada, menos ruidosa. O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. A chácara de 1853 não estava, como a de hoje, contígua à Rua do Ouvidor por muitas linhas de *tramways*, mas em arrabaldes verdadeiramente remotos, ligados ao centro por tardos ônibus e carruagens particulares ou públicas.

Naturalmente, a nossa principal rua era muito menos percorrida. Poucos eram os teatros, casas fechadas, onde os espectadores iam tranqüilamente assistir a dramas e comédias, que perderam o viço com o tempo. A animação da cidade era menor e de diferente caráter. A de hoje é o fruto natural do progresso dos tempos e da população; mas é claro que nem o progresso nem a vida são dons gratuitos. A facilidade e a celeridade do movimento desenvolvem a curiosidade múltipla e de curto fôlego e muitas coisas perderam o interesse cordial e duradouro, ao passo que vieram outras novas e inumeráveis. A fantasia de Alencar, porém, fazia render a matéria que tinha, e não tardou que se visse no jovem estreante um mestre futuro, como Otaviano, que lhe entregara a pena.

Efetivamente, daí a três anos aparecia *O Guarani*. Entre a crônica e este romance, medearam, além da direção do *Diário do Rio*, a famosa crítica da *Confederação dos Tamoios*, e duas narrativas, *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*. A crítica ocupou a atenção da cidade durante longos dias, objetos de réplicas, debates, conversações.

Em verdade, Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta. Quando se aparelhava para o combate e a produção literária, mais de um engenho vivia e

dominava, além do próprio autor da *Confederação*, como Gonçalves Dias, Varnhagen, Macedo, Porto Alegre, Bernardo Guimarães; e entre esses, posto que já então finado, aquele cujo livro acabava de revelar ao Brasil um poeta genial: Álvares de Azevedo. Não importa; ele chegou, impaciente e ousado, criticou, inventou, compôs. As duas primeiras narrativas trouxeram logo a nota pessoal e nova; foram lidas como uma revelação. Era o bater das asas do espírito, que iria pouco depois arrojar vôo até às margens do Paquequer.

Aqui estão as margens do Paquequer; aqui vem este livro, que foi o primeiro alicerce da reputação de romancista do nosso autor. É a obra pujante da mocidade. Escreve-a à medida da publicação, ajustando-se a matéria ao espaço da folha, condições adversas à arte, excelentes para granjear a atenção pública. Vencer estas condições no que elas eram opostas, e utilizá-las no que eram propícias, foi a grande vitória de Alencar, como tinha sido a do autor d'*Os Três Mosqueteiros*.

Não venho criticar *O Guarani*. Lá ficou, em páginas idas, o meu juízo sobre ele. Quaisquer que sejam as influências estranhas a que obedecer, este livro é essencialmente nacional. A natureza brasileira, com as exuberâncias que Burke opõe à nossa carreira de civilização, aqui a tendes, vista por vários aspectos; e a sua vida interior no começo do século XVII devia ser a que o autor nos descreve, salvo o colorido literário e os toques de imaginação, que, ainda quando abusa, delicia. Aqui se encontrará a nota maviosa, tão característica do autor, ao lado do rasgo másculo, como lho pedia o contato e o contraste da vida selvagem e da vida civil. Desde a entrada estamos em puro e largo Romantismo. A maneira grave e aparatosa com que D. Antônio de Mariz toma conta de suas terras, lembra os velhos fidalgos portugueses, vistos através da solenidade de Herculano; mas já depois intervém a luta do goitacá com a onça, e entramos no coração da América. A imaginação dá à realidade os mais opulentos atavios. Que importa que às vezes a cubram demais? Que importam os reparos que possam fazer na psicologia do indígena? Fica-nos neste o exemplar da dedicação, como em Cecília o da candura e faceirice; ao todo, uma obra em que palpita o melhor da alma brasileira.

Outros livros vieram depois. Veio a deliciosa *Iracema*; vieram as *Minas de Prata*, mais vastos que ambos, superior a outros do mesmo autor, e menos lidos que eles; vieram aqueles dois estudos de mulher, — *Diva* e *Lucíola*, que foram dos mais famosos. Nenhum produziu o mesmo efeito d' *O Guarani*. O processo não era novo; a originalidade do autor estava na imaginação fecunda, — ridente ou possante, — e na magia do estilo. Os nossos raros ensaios de narrativa careciam, em geral, desses dois predicados, embora tivessem outros que lhes davam justa nomeada e estima. Alencar trazia-os, com alguma coisa mais que despertava a atenção: o poder descritivo e a arte de interessar. Curava antes dos sentimentos gerais; fazia-o, porém, com largueza e felicidade; as

fisionomias particulares eram-lhes menos aceitas. A língua, já numerosa, fez-se rica pelo tempo adiante. Censurado por deturpá-la, é certo que a estudava nos grandes mestres; mas persistiu em algumas formas e construções, a título de nacionalidade.

Não pude reler este livro, sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a secunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado. Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punhame a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública. Começara como Voltaire para acabar como Rousseau. E baste um só cotejo. A primeira de suas comédias, *Verso e Reverso*, obrzinha em dois atos, representada no antigo Ginásio, em 1857, excitou a curiosidade do Rio de Janeiro, a literária e a elegante; era uma simples estréia. Dezoito anos depois, em 1875, foram pedir-lhe um drama, escrito desde muito, e guardado inédito. Chamava-se *O Jesuíta*, e ajustava-se fortuitamente, pelo título, às preocupações maçônico-elesiásticas da ocasião; nem creio que lho fossem pedir por outro motivo. Pois nem o nome do autor, se faltasse outra excitação, conseguiu encher o teatro, na primeira, e creio que única, representação da peça.

Esses e outros sinais dos tempos tinham-lhe azedado a alma. O eco da quadra ruidosa vinha contrastar com o atual silêncio; não achava a fidelidade da admiração. Acrescia a política, em que tão rápido se elevou como caiu, e donde trouxe a primeira gota de amargor. Quando um ministro de Estado, interpelado por ele, retorquiu-lhe com palavras que traziam, mais ou menos, este sentido — que a vida partidária exige a graduação dos postos e a submissão aos chefes, — usou de uma linguagem exata e clara para toda a Câmara, mas ininteligível para Alencar, cujo sentimento não se acomodava às disciplinas menores dos partidos.

Entretanto, é certo que a política foi uma de suas ambições, se não por si mesma, ao menos pelo relevo que dão as altas funções do Estado. A política tomou-o em sua nave de ouro; fê-lo polemista ardente e brilhante, e levantou-o logo ao leme do governo. Não faltava a Alencar mais que uma qualidade parlamentar, — a eloquência. Não possuía a eloquência, antes parecia ter em si todas as qualidades que lhe eram contrárias; mas, fez-se orador parlamentar, com esforço, desde que viu que era preciso. Compreendera que, sem a oratória, tinha de ficar na meia obscuridade. Se o talento da palavra é a primeira

condição do parlamento, no dizer de Macaulay, — que escreveu essa espécie de truísmo, suponho, para acrescentar sarcasticamente que a oratória tem a vantagem de dispensar qualquer outra faculdade, e pode muita vez cobrir a ignorância, a fraqueza, a temeridade e os mais graves e fatais erros, — sabemos que para o nosso Alencar, como para os melhores, era um talento complementar, não substitutivo. Deu com ele algumas batalhas duras contra adversários de primeira ordem. Mas tudo isso foi rápido. Teve os gozos intensos da política, não os teve duradouros. As letras, posto que mais gratas que ela, apenas o consolaram; já lhes não achou o sabor primitivo. Voltou a elas inteiramente, mas solitário e desenganado. A morte veio tomá-lo depressa. Jamais me esqueceu a impressão que recebi quando dei com o cadáver de Alencar no alto da essa, prestes a ser transferido para o cemitério. O homem estava ligado aos anos das minhas estréias. Tinha-lhe afeto, conhecia-o desde o tempo em que ele ria, não me podia acostumar à idéia de que a trivialidade da morte houvesse desfeito esse artista fadado para distribuir a vida.

A posteridade dará a este livro o lugar que definitivamente lhe competir. Nem todos chegam intactos aos olhos dela; casos há, em que um só resume tudo o que o escritor deixou neste mundo. *Manon Lescaut*, por exemplo, é a imortal novela daquele padre que escreveu tantas outras, agora esquecidas. O autor de *Iracema* e d' *O Guarani* pode esperar confiado. Há aqui mesmo uma inconsciente alegoria. Quando o Paraíba alaga tudo, Peri, para salvar Cecília, arranca uma palmeira, a poder de grandes esforços. Ninguém ainda esqueceu essa página magnífica. A palmeira tomba. Cecília é depositada nela. Peri murmura ao ouvido da moça: *Tu viverás*, e vão ambos por ali abaixo, entre água e céu, até que se somem no horizonte. Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. *Tu viverás!*

# Henriqueta Renan

(1896)

Um espartano, convidado a ouvir alguém que imitava o canto do rouxinol, respondeu friamente: “Já ouvi o rouxinol”. O mesmo dirás tu, se leste *Henriqueta Renan*, a quem quer que se proponha falar desta senhora que tamanha influência teve no autor da *Vida de Jesus*. A diferença é que aqui ninguém te convida a ver imitar o inimitável. Renan é o próprio rouxinol; ninguém poderá dizer nada depois do estilo incomparável e da grande emoção daquelas páginas. Assim é que não venho contar o que leste ou podes ler nessa língua única, mas trazer somente, com os subsídios posteriores, um esboço da amiga pia e discreta, inteligência fina e culta, vontade forte e longa, capaz de esforços grandes para cumprir deveres altos, ainda que obscuros. Os renanistas da nossa terra são como todos os devotos de um espírito eminente, não lhe amam os livros e atos públicos, mas tudo o que a ele se refere, seja gozo íntimo ou tristeza particular. De um sei eu, que talvez por vir também do seminário, é o mais absoluto de todos. Esse, se estivesse agora na antiga Biblos, iria até à aldeia de Amschit, onde descansam os restos da irmã querida do mestre. Sentar-se-ia ao pé das palmeiras para evocar a sombra daquela nobre criatura. A memória lhe traria novamente os passos de uma vida feita de sacrifícios e de trabalhos, começada em uma cidadezinha da Bretanha, continuada em Paris, na Polônia e na Itália, e acabada no recanto modesto de um pedaço da Ásia.

A vida de Henriqueta Renan completa-se pelas cartas trocadas entre os dois irmãos, ela nos confins da Polônia, ele na província e em Paris. Destas me servirei principalmente. A impressão original do opúsculo de Renan, feita em 1862, não foi divulgada: cem exemplares bastaram para recordar Henriqueta às pessoas que a tinham conhecido. No prólogo dos *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Renan declara que não queria profanar a memória da irmã juntando aquele opúsculo a este livro. “Inserindo essas páginas em um volume posto à venda, andaria tão mal como se levasse o retrato dela a um leilão”. Não obstante, autorizou a reimpressão depois dele morto. A reimpressão fez-se integralmente em 1895, trazendo os retratos de ambos. Não imagines, se não viste o dela, que é uma formosa criatura moça. Aos dezenove anos, segundo o irmão, fora em extremo graciosa, de olhos meigos e mãos finíssimas. O retrato representa uma senhora idosa, com a sua touca de folhos, atada debaixo do queixo, um vestido sem feitio; mas a doçura que ele tanto louva lá se lhe vê na gravura, cópia da fotografia. Conta o próprio irmão que, em 1850, voltando da Polônia, Henriqueta estava inteiramente mudada; trazia as rugas da velhice prematura, “não lhe restando da graça antiga mais que a deleitosa expressão de sua inefável bondade”.

Camões, mestre em figuras poéticas, diz do filho de Semele, que era nascido de duas mães — e não dá o próprio nome de Baco senão por alusão àquele que traz a perpétua mocidade no rosto. De Renan, eterno moço, se pode dizer igual coisa; mas aqui a imagem pagã e graciosa, não menos que atrevida, é uma austera e doce verdade. Henriqueta, mais velha que ele doze anos, dividiu com a mãe de ambos a maternidade do irmãozinho. “Uma das tuas mães”, escreveu-lhe ela em 28 de fevereiro de 1845, dia em que ele fazia vinte e dois anos. Já antes (carta de 30 de outubro de 1842) havia-lhe dito que era seu filho de adoção. Os primeiros tempos da infância de Ernesto são deliciosos sem alegria, unicamente pela afeição recíproca, pela docilidade daquela moça, que deixava de ir ter com as amigas, para não afligir o pequeno que a queria só para si. Henriqueta é que o leva à igreja, agasalhadinho em sua capa, quando era inverno. Um dia, como o visse disfarçar envergonhado o casaquinho surrado pelo uso, não pode reter as lágrimas. Já então haviam perdido o pai, — naufrago ou suicida, — que não deixara de si mais que dívidas e saudades. Um mês inteiro gastaram a esperar alguma notícia ou o cadáver. Parece que esses dramas são comuns na costa bretã; lembrai-vos do pescador de Islândia e das angústias da pobre Maud, à espera que voltem Yann e o seu barco, e vendo que todos voltam, menos eles.

— Já vieram todos os de Tréguier e Saint-Brieuc, diz à pobre Maud uma das mulheres que também iam esperar à praia.

Tréguier é justamente a cidadezinha em que nasceu Renan. O navio do pai voltou, ao invés da *Leopoldine* de Yann, mas voltou sem o dono, e só depois de longos dias é que o cadáver foi arrojado à praia entre Saint-Brieuc e o cabo Fréhel. Os pormenores e o quadro são outros; da invenção de Loti resultou um livro; da realidade de 1828 nasceu e cresceu a nobre figura de Henriqueta. Ela enfrentou com o trabalho, disposta a resgatar as dívidas do pai e acudir às necessidades da família. Rejeitou um casamento rico, unicamente pela condição que trazia de deixar os seus. Abriu uma escola, mas foi obrigada a fechá-la, e pouco depois aceitou emprego em uma pensão de meninas em Paris. Renan diz que as suas estréias na capital foram horríveis, e pinta o contraste da provinciana, e particularmente da bretã, com aquele mundo novo para ela, feito de “sequidão, de frieza e de charlatanismo”. Henriqueta aceitou a direção de outro colégio, onde trabalhou descomunalmente sem prosperidade, mas onde fez crescer a sua própria instrução, que chegou a ser excepcional; é a palavra do irmão. Este viera então a Paris, a chamado dela, para entrar no seminário dirigido por Dupanloup, e continuar os estudos começados em um colégio de padres da cidade natal: era em 1838. Dois anos depois, não podendo tirar da vida de mestra em Paris os meios necessários para liquidar as dívidas do pai, contratou Henriqueta os seus serviços de professora em casa de uma família polaca, e começou novo exílio, mais longo (dez anos) e mais remoto, em um castelo da Polônia, a sessenta léguas de Varsóvia.



Aqui entra naturalmente a correspondência (*Lettres intimes*), publicada agora em volume, uma coleção que vai de 1842 a 1845. Há outras cartas (1845-1848), dadas mais recentemente em uma revista francesa; não as li. A correspondência que tenho à vista mostra, ainda melhor que a narração de Renan, o sentimento raro, a afeição profunda, e a dedicação sem aparato daquela boa e grave Henriqueta. As cartas desta senhora são a sua própria alma. Escrevem-se muitas para o prelo, algumas para a posteridade; nenhum desses destinos podia atraí-la. Fala do irmão ao irmão. Raro trata de si, e quando o faz é para completar um conselho ou uma reflexão. Também não conta o que se passa em torno dela. Conquanto a vida fosse solitária, algum incidente interior, alguma observação do meio em que estava podia cair no papel, por desabafo sequer, não digo por malícia; nada disso. Uma vez falará de dinheiro pedido ao pai das educandas, para explicar a demora de uma remessa. Outra vez, em poucas linhas, dirá do campônio polaco que é o mais pobre e embrutecido que se possa imaginar, e notará os excessos de fanatismo e de ódio religioso entre os judeus que enchem as cidades e os cristãos, e entre os próprios dissidentes do cristianismo. Pouco mais dirá na longa correspondência de quatro anos. A distância era tamanha que não dava tempo a desperdiçar papel com assunto alheio. Todo ele é pouco para tratar somente do irmão. Henriqueta aperta as linhas e as letras, aproveita as margens das folhas para não acabar de lhe falar. “Custa-me deixar-te”, conclui a primeira carta impressa. Era inútil dizê-lo; todas as seguintes fazem sentir que mui dificilmente Henriqueta suspende a mão do papel. São verdadeiramente cartas íntimas, medrosas de aparecer, receosas de violação. Desde logo revelam a força do afeto e a gravidade do espírito. Nenhum floreio de retórica, nenhum arrebique de sabichona, mas um alinhamento natural, muita simplicidade de arte, fino estilo e comoção sincera. As expressões de ternura são intensas e abundantes. Meu filho, meu amado, meu querido, meu bom e mil vezes querido, são umas de tantas palavras inspiradas por um amor único.

Henriqueta Renan é melancólica. Segundo o irmão, herdou essa disposição do pai; a mãe era vivaz e alegre. A tristeza, em verdade, ressumbra das suas cartas. O meio em que vive era apropriado a agravar essa inclinação de nascença. Nem o interior do castelo nem as temporadas de Varsóvia podiam trazer-lhe a alegria que não vinha dela. Querendo dar idéia da terra em que habita, fala de “imensas e monótonas planícies de areia que fariam pensar na Arábia ou na África, se intermináveis pinhais, interrompendo-as, não viessem lembrar a vizinhança do norte”. Junta a isso a estranheza das gentes, as saudades dos seus, maiores que as da terra natal; não esqueças a distância no espaço, que é enorme, e no tempo que parece infinito, e compreenderás que em toda a correspondência de Henriqueta não haja o reflexo de um sorriso. O sentimento que tem da vida, aos trinta anos, aqui o dá ela ao irmão, uma vez que fala de o ver feliz: “Feliz! Quem é feliz nesta terra de dores e desassossegos? E, sem contar os lances da sorte e as ações dos homens, não é certo que em nosso

coração há uma fonte perene de agitações e de misérias?” Entretanto, a melancolia de Henriqueta não lhe abate as forças, não é daquela espécie que faz da alma uma simples espectadora da vida. Henriqueta não se contenta de gemer; a queixa não parece que seja a sua voz natural. Aconselha ao irmão que lute e que conte com ela para ajudá-lo. Exorta-o a ser homem. Um dia, achando-lhe resolução, louva a força de vontade, “sem a qual não passamos de crianças”. Henriqueta tira do sentimento do dever, não menos que do amor, a energia necessária para amparar Renan, primeiro nas dúvidas, depois nos estudos e na carreira nova.

Há um ponto na narrativa de Renan, que as cartas de Henriqueta completam e explicam: é o que se refere aos laços de afeição e estima existentes entre ela e a família do conde Zamosky com quem contratara os seus serviços de preceptora; tais laços que lhe faziam esquecer a tristeza da posição e o rigor do clima. As cartas de Henriqueta não deixam tão simples impressão. Se a queixa não parece ser a sua voz natural, alguma vez, como na carta de 12 de março de 1843, referindo-se às faculdades de cada um, e à liberdade interior, confessa que só com grande luta se consegue fazer crer *àqueles que pagam* que há coisas de que só se dão contas a Deus e à consciência. Foi nessa mesma carta que falou do dinheiro pedido ao pai das educandas, a que aludi acima; era para mandá-lo à mãe, e não conhecia outra pessoa. O conde demorou-se em satisfazê-la, por fim ausentou-se e ainda não voltara “sem má intenção” acrescenta; o que não a impede de exclamar: “Deus meu! Porque é que os grandes não pensam naqueles que só têm o fruto do seu trabalho, e que este lhes é preciso receber regularmente!” E conclui com esta máxima, que porventura resgatará o que achares banal naquela exclamação: “É que o homem não pode compreender senão as penas que já padeceu; tudo o mais não existe para ele”. Noutro lugar, respondendo a um reparo do irmão, concorda que a vida para muitos é passada no meio de pessoas com quem só há relações de fria polidez, e “nem tu nem eu somos desses a quem tais relações bastem”. Uma organização dessas poderia conquistar a estima da família, e mui provavelmente a afeição das educandas, mas não esquecia tão de leve a tristeza do ofício nem a aspereza dos ares. Henriqueta ia de um lado para outro sem levar saudades; é que tudo lhe era estranho no campo e na cidade, e bem pode ser que quase tudo lhe fosse aborrecido. A paixão grande e real estava fora dali. Assim se explicam os dez anos de exílio para concluir a obra contratada com outros e com a sua consciência.

Durante metade desse prazo, Renan freqüentou os seminários de Issy e de Saint-Sulpice. Daquele, aliás dependência deste, data a primeira carta da coleção, respondendo a outra da irmã, que não vem nela. Conquanto o livro dos *Souvenirs* nos conte abreviadamente a estada em ambos os seminários, é certo que melhor se sentem na correspondência as hesitações e dúvidas do autor da *Vida de Jesus* em relação à carreira eclesiástica e ao próprio fundador

da Igreja. As cartas acompanham o movimento psicológico do homem, fazem-nos assistir às alterações de um espírito destinado pela família ao serviço do altar e à glória católica, ao mesmo tempo que nos mostram a influência de Henriqueta na alma do seu querido Ernesto. “Minha irmã (*Souvenirs*), cuja razão era desde anos como a coluna luminosa caminhando ante mim, animava-me do fundo da Polônia com suas cartas cheias de bom senso”. Não há propriamente iniciativa ou tentação da parte dela. É certo que nunca desejou vê-lo padre; assim o declara mais tarde (28 de fevereiro de 1845), quando as confissões de Renan estão quase todas feitas; diz-lhe então que previra as dúvidas que ora o assediam, e acrescenta que ninguém a quis ouvir e não podia resistir sozinha. Mas então, como antes, como depois, a arte que emprega é tal que antes parece ir ao encontro dos novos sentimentos do irmão que sugerir-lhos.

A este respeito as duas cartas de 15 de setembro e 30 de outubro de 1842 são cheias de interesse. Renan conta naquela os efeitos do primeiro ano de filosofia e matemáticas. A primeira destas disciplinas fá-lo julgar as coisas de modo diverso que antes, e troca-lhe uma porção de supostas verdades em erros e preconceitos; ensina a ver tudo e claro. Assim disposto à reflexão, e com o sossego e a liberdade de espírito que lhe dá o seminário, Renan pensou em si e no seu futuro. Fala demoradamente da influência que têm sobre este os atos iniciais da vida; não se arrepende dos seus, e, se tivesse de escolher novamente uma carreira, não escolheria outra senão a eclesiástica. Mas, em seguida, confessa os inconvenientes desta, que declara imensos; coisas há que meteram na cabeça do clero, e que jamais entrarão na dele; alude também à frivolidade, à duplicidade, ao caráter cortês de alguns “seus futuros colegas”, e finalmente à submissão a uma autoridade por vezes suspicaz, à qual não poderia obedecer. Tais inconvenientes encontrá-los-ia em qualquer carreira, e ainda maiores que esses, verdadeiras impossibilidades; louva o retiro, a independência, o estudo, e afirma a execração que tem à vida social com as suas futilidades. Não fala assim por zelo de devoção espiritual, diz ele... “Oh! não! é defeito que já não tenho; a filosofia é bom remédio para cortar excessos, e, se há nela que reçar, será antes uma violenta reação”. Enfim, chega a conclusão inesperada em um seminarista: “ainda que o cristianismo não passasse de um devaneio, o sacerdócio seria divino”. Mais uma vez lastima que o sacerdócio seja exercido por pessoas que o rebaixam, e que o mundo superficial confunda o homem com o ministério; mas logo reduz isto a uma opinião, “e, graças a Deus, creio estar acima da opinião”. Parece que esta palavra é definitiva? Não é; na parte seguinte e final da carta declara à irmã que continua a pensar naquele grave negócio a ver se o esclarece, e pede que não escreva à mãe sobre as suas hesitações.

Há duas explicações para esse vaivém de idéias e de impressões — ou hesitação pura ou cálculo. Mas há uma terceira, que é talvez a única real. Creio juntamente na hesitação e no cálculo. Uma parte da alma de Renan vacila

deveras entre a vida mundana, que lhe não oferece as delícias íntimas, e a vida eclesiástica, onde a condição terrena não corresponde muita vez ao seu ideal cristão. A outra parte calcula de modo que a confissão lhe não saia tão acentuada e decisiva que destoe do espírito geral do homem e desminta a compostura do seminarista. Ao cabo, é já um esboço de renanismo. Entretanto, se examinarmos bem as duas tendências alternadas, veremos que a negação para a vida eclesiástica é mais forte que a outra; falta-lhe vocação. Também se sente que a dúvida relativamente ao dogma começa de ensombrar a alma do estudante de filosofia. Renan confessa a Henriqueta “gostar muito dos seus pensadores alemães, posto que um tanto céticos e panteístas”. Recomenda-lhe que, se for a Königsberg, faça por ele uma visita ao túmulo de Kant. O pedido de nada dizer à mãe, repetido em outras cartas, é porque a mãe conta vê-lo padre, e vive dessa esperança velha.

Que esses dois espíritos eram irmãos vê-se bem na carta que Henriqueta escreve a Renan, em 30 de outubro, respondendo à de 15 de setembro. Também ela, sem dizer francamente que não deseja vê-lo padre, sabe insinuá-lo; menos ainda que insinuá-lo, parece apenas repetir o que ele balbuciou. A carta dela tem a mesma ondulação que a dele. Henriqueta declara estremecer ao vê-lo tratar tão graves questões em idade geralmente descuidosa; entretanto, gosta que ele encare com seriedade o que outros fazem leviana ou apaixonadamente. Concorde que as estréias da vida influem no resto dela, e insinua que “às vezes de modo irreparável”. Tem para si que ele não deve precipitar nada; não quer aconselhá-lo, para que lhe fique a liberdade de escolha. Quando alude à vida retirada e independente, diz-se mais que ninguém capaz de entendê-lo; mas, pergunta logo, onde encontrá-la? Crê que a raros caiba, e não pode esperar que o irmão a encontre numa sociedade hierárquica, onde já antevê a autoridade suspicaz. Também ela acha suspicaz a autoridade, mas acrescenta que o mesmo se dá com todas as profissões; e quando parece que esta fatalidade de caráter deva enfraquecer qualquer argumento contra o ministério eclesiástico, lembra interrogativamente o vínculo perpétuo de juramento. Quer que ele pense por si, que escolha por si, apela para a razão e a consciência do irmão. Insiste em lhe não dar conselhos; mas já lhe tem dito que, se uma parte do clero é pessoal e ambiciosa, ele, Renan, pode vir a ser a mesma coisa. A frase em que o diz é velada e cautelosa: “o número e o costume não levarão atrás de si a minoria e o dever?” Essa pergunta, todas as demais perguntas que lhe faz pela carta adiante, trazem o fim evidente de evocar uma idéia ou atenuar outra, e porventura criar-lhe novos casos e motivos de repugnância à milícia da Igreja. É uma série de sugestões e de esquivações.

A diferença de um a outro espírito é que Henriqueta, insinuando as desvantagens que o irmão possa achar na carreira eclesiástica, entre palavras dúbias e alternância de pensamentos, aceitá-lo-ia sacerdote, senão com igual prazer, certamente com igual dedicação. Nem lhe quer impor o que julga

melhor, nem lhe doerá a escolha do irmão, se for contrária aos seus sentimentos, uma vez que o faça feliz. Certo é, porém, que as preferências de Renan, que ora vemos a meio século de distância, à vista da carta impressa, ele mesmo as sentiria lendo a carta manuscrita. Com efeito, por mais que equilibre os sentimentos, Renan está inclinado à vida leiga. Não importa que a situação se prolongue por vinte meses. Em 1844, Renan comunica à irmã (16 de abril) que havia dado o primeiro passo na carreira eclesiástica. Hesitou até à última hora, e ainda assim não se decidiu senão porque o primeiro passo não era irrevogável; exprimia a *intenção atual*. Parte dessa epístola é destinada a explicar o ajuste entre o sentimento e o ato, entre o alcance deste e a liberdade efetiva. Não fazia mais que renunciar às frivolidades do mundo. A 11 de julho escreve-lhe que deu um passo mais na carreira, menos importante que o primeiro, sem vínculo novo, pelo que não lhe custou muito; é um complemento daquele — um anexo, como lhe chama. O terceiro, o subdiaconato, é que seria definitivo, mas, como o prazo era longo, um ano mais tarde, a ansiedade era menor. Durante esse tempo, o seminarista entrega-se aos estudos hebraicos, às línguas orientais, e mais tarde, à língua alemã. Pelos fins de 1844, é encarregado de lecionar hebreu, porque o professor efetivo não podia com os dois cursos; aceitou a posição, já pela vantagem científica que lhe trará, já “porque pode levá-lo a alguma coisa”. Assim começará o então professor da Sorbona.

Três meses depois, a 11 de abril de 1845, escreve Renan a carta mais importante da situação. Resolveu não atar naquele ano o laço indissolúvel, o subdiaconato, e solta a palavra explicativa: não crê bastante para ser padre. Expõe assim, e mais longamente, o estado em que se acha ante o catolicismo e os seus dogmas, dos quais fala com respeito, proclamando que Jesus será sempre o seu Deus; mas tendo procedido ao que chama “verificação racional do cristianismo”, descobriu a verdade. Descobriu também um meio termo, que exprime a natureza moral do futuro exegeta: o cristianismo não é falso, mas não é a verdade absoluta. Não repareis na contradição do seminarista, para quem o sacerdócio era divino, há vinte meses, ainda que o cristianismo fosse um devaneio, e agora encontra na meia verdade da Igreja razão bastante para deixá-la. Ou reparai nela, como único fim de entender a formação intelectual do homem. Contradição aqui é sinceridade.

Não há espanto da parte de Henriqueta, quando Renan lhe faz a confissão de 11 de abril. Tinha soletrado a alma dele, à medida que lhe recebia as letras, assim como tu e eu podemos lê-la agora de vez e integralmente. Também não há no primeiro momento nenhuma manifestação de alegria, que alguns possam dizer ímpia. A alma desta senhora conserva-se fundamentalmente religiosa, cheia daquela caridade do Evangelho que falava ao coração de Rousseau. Demais, além de conhecer o estado moral do irmão, foi ela própria que o aconselhou a adiar o subdiaconato. Não sabe — pelo menos não lho contou ele nas cartas do volume — não sabe da cena que ocorreu no seminário de Issy, muito antes da

confissão de 11 de abril, que é datada de Saint-Sulpice. Foi após uma das argumentações latinas, que o professor Gottofrey, desconfiando das inclinações de Renan, em conversação particular, à noite, concluiu por estas palavras que o aterraram: “Vós não sois cristão!” (*Souvenirs*). Já antes disso sentia Renan em si mesmo a negação do espiritualismo; mas ele explica a conservação do cristianismo, apesar da concepção positiva do mundo que ia adquirindo “por ser moço, inseqüente e falho de crítica” (*Souvenirs*). De resto, a confissão à irmã não foi única; escreveu por esse tempo outras cartas a vários, uma ao seu diretor, apenas designado por \*\*\* em 6 de setembro de 1845, outra a um de seus companheiros, Cognat, que mais tarde tomou ordens, em 24 de agosto, ambas datadas da Bretanha. Henriqueta, ao que se pode supor, teve as primícias da confissão; foi para ela que ele rompeu, antes que para estranhos, os véus todos da incredulidade mal encoberta. Ficou entendido que ocultariam à mãe a resolução nova e última. Trataram dos meios de acudir à necessidade presente, se aceitar um lugar de preceptor na Alemanha, se adotar estudos livres; o fim era proceder de modo que a renúncia da carreira eclesiástica se fizesse cautelosamente sem dor para a mãe nem escândalo público. Há aqui uma divergência de datas em que não vale a pena insistir; segundo a carta de Renan de 13 de outubro de 1845, à irmã, foi na noite de 9 que ele deixou o seminário para ir morar na hospedaria próxima; segundo o livro dos *Souvenirs* foi a 6.

A alma delicada de Henriqueta manifesta-se vivamente no que respeita ao dinheiro. Henriqueta custeia as despesas todas da vida e dos estudos do irmão. A vida deste, antes da saída do seminário, quase não passa dos livros; mas, depois da saída, é preciso alojamento e alimentação, é preciso que ele ande “vestido como toda a gente”, e Henriqueta não esquece nada. Não esquecer é pouco; um coração daquele melindre tem cuidados que escapariam à previsão comum. “Espero de Varsóvia uma letra de câmbio de mil e quinhentos francos; mandá-la-ei a Paris a uma pessoa de confiança, *que acreditará que esta soma é só tua*”... Em que é que podia vexar ao irmão esse auxílio pecuniário? Henriqueta quer poupar-lhe até a sombra de algum acanhamento. Conhecendo-lhe a nenhuma prática da vida, a absorção dos estudos, a mesma índole da pessoa, desce às minúcias derradeiras, ao modo de entrar na posse do valor da letra, por bimestre ou trimestre, segundo as necessidades; é o orçamento de um ano. Manda-lhe outras somas por intermédio do outro irmão, a quem incumbe também da tarefa de comprar a roupa em Saint-Malo, por conta dela; a razão é a inexperiência de Ernesto. Mas ainda aqui prevalece o respeito à liberdade; se este preferir comprá-la em Paris, Henriqueta recomenda que lhe seja entregue mais um tanto em dinheiro. Que te não enfadem estas particularidades, grave leitor amigo; aqui as tens ainda mais ínfimas. Henriqueta desce à indicação da cor e forma do vestuário, uma sobrecasaca escura, o resto preto, é o que lhe parece mais adequado. Ao pé disso não há falar de conselhos sobre hospedagens e tantas outras miudezas, intercaladas de expressões tão

d'alma, que é como se víssemos uma jovem mãe ensinando o filhinho a dar os primeiros passos.

A influência de Henriqueta avulta com o tempo e as necessidades da carreira nova. O zelo cresce-lhe na mesma proporção. Pelo outro irmão, por uma amiga de Paris, Mlle. Ulliac, e pelas cartas, Henriqueta governa a vida de Renan, e não cuida mais que de lhe inculcar confiança e de lhe abrir caminho. O que lhe escreve sobre o bacharelado, Escola Normal, estudo de línguas orientais e o resto é apoiado pela amiga. Uma e outra suscitam-lhe proteções e auxiliares de boa vontade. Renan faz daquela amiga da irmã excelente juízo; não o diz só nas cartas do tempo, mas ainda no opúsculo de 1862. Era uma senhora bela, virtuosa e instruída. Com grande arte, ao que parece, insinuou-lhe ela que lhe era preciso relacionar-se com alguma senhora boa e amável. “Ri-me, escreve Renan a Henriqueta, mas não por mofa”. E, confessando que não é bom que o homem esteja só, pergunta se alguém está só tendo uma irmã (carta de 31 de outubro de 1845). Henriqueta é-lhe necessária à vida moral e intelectual. De novembro em diante insta com a irmã para que volte da Polônia. A amiga falou-lhe da saúde de Henriqueta como estando muito alterada, e deu-lhe notícias que profundamente o afligiram; “desvendou-lhe o mistério” é a expressão dele. Foi na noite de 3 de novembro que Mlle. Ulliac abriu os olhos a Renan, confiando-lhe que Henriqueta tivera grandes padecimentos, dos quais nem ele nem a mãe souberam nada. Não se deduz bem do texto se eram moléstias recentes, se antigas; sabe-se que eram caladas, e por isso ainda mais tocantes. As cartas do volume não passam de 25 de dezembro daquele ano; as instâncias repetem-se, um longo silêncio da irmã assusta o irmão; afinal vimos que ela só voltou da Polônia cinco anos depois, em 1850. Trazia uma laringite crônica. Tudo, porém, estava pago.

Os sacrifícios é que não estavam cumpridos. A vida desta senhora tinha de continuar com eles, e acabar por eles. O maior de todos foi o casamento do irmão. Quando Renan resolveu casar, Henriqueta recebeu um grande golpe e quis separar-se dele. Essa irmã e mãe tinha ciúmes de esposa. Renan quis desfazer o casamento; foi então que o coração de Henriqueta cedeu, e consentiu em vê-lo feliz com outra. A dor não morreu; o irmão confessa que o nascimento do seu primeiro filho é que lhe enxugou a ela todas as lágrimas; mas foi só dias antes de morrer que, por algumas palavras dela, reconheceu haver a ferida cicatrizado inteiramente. As palavras seriam talvez estas, transcritas no opúsculo: “Amei-te muito; cheguei a ser injusta, exclusiva, mas foi porque te amei como já se não ama, como talvez ninguém deva amar”. Viveram juntos os três; juntos foram em 1860 para aquela missão da Fenícia, a que o imperador Napoleão convidou Renan. A esposa deste regressou pouco depois; Renan e Henriqueta continuaram a jornada de explorações e de estudos, durante a qual ela padeceu largamente, trabalhando longas horas por dia, curtindo violentas dores nevrálgicas, até contrair a febre perniciosa que a levou deste mundo. As

páginas em que Renan conta a viagem, a doença e a morte de Henriqueta são das mais belas que lhe saíram das mãos. Morreu trabalhando; os últimos auxílios que prestou ao irmão foi copiar as laudas da *Vida de Jesus*, à medida que ele as ia escrevendo, em Gazhir.

Renan confessa que lhe deveu muito, não só na orientação das idéias, mas ainda em relação ao estilo, e explica por que e de que maneira. Antes da missão da Fenícia trabalharam juntos, em matéria de arte e de arqueologia; além disso, ela compunha trabalhos para jornais de educação; mas os seus melhores escritos diz ele que eram as cartas. Moralmente, tinham ambos alcançado as mesmas vistas e o mesmo sentimento; ainda aí, porém, reconhece Renan alguma superioridade nela.

Que impressão final deixa a correspondência daqueles dois corações? O de Henriqueta, mais exclusivo, era também mais terno e o amor mais profundo. As cartas de Henriqueta são talvez únicas, como expressão de sentimento fraternal. Mais de uma vez lhe diz que a vida dele e a sua felicidade são o seu principal cuidado, e até único. Não temos aqui o que escreveu à mãe; mas não creio que a nota fosse mais forte, nem talvez tanto. Renan ama a irmã, é-lhe gratíssimo, ia-lhe sacrificando o consórcio; mas, enfim, pôde amar outra mulher, e, feliz com ambas, viver dessas duas dedicações. Henriqueta, por mais que Renan nos afirme o contrário, tinha um fundo pessimista. Que amasse a vida, creio, mas por ele; se “podia sorrir a um enfeite, como se pode sorrir a uma flor”, estava longe da inalterável bem-aventurança do irmão. O otimismo de Renan nunca seria entendido por ela; temperamento e experiência tinham dado a Henriqueta uma filosofia triste que se lhe sente nas cartas. Todos conhecem a confissão geral feita pelo autor dos *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Renan afirma ter sido tão feliz que, se houvesse de recomeçar a vida, com direito de emendá-la, não faria emenda alguma. Henriqueta, se tivesse igual sentimento, seria unicamente para servi-lo, e amá-lo, e, caso pudesse, creio que usaria do direito de eliminar, quando menos, as moléstias que padeceu. Renan tinha da vida e dos homens um sentimento que, apesar das agruras dos primeiros anos, já lhe aparece em alguma parte da correspondência. “Um livro — diz ele na última carta do volume — é o melhor introdutor no mundo científico. A sua composição obriga a consultar uma porção de sábios, que nunca ficam tão lisonjeados como quando se lhes vai prestar homenagem e à ciência deles. As dedicatórias fazem amigos e protetores elevados. Tenciono dedicar o meu ao Sr. Quatremère”. Na confissão dos *Souvenirs* é já o sábio que fala em relação aos estrepantes: “Um poeta, por exemplo, apresenta-nos os seus versos. É preciso dizer que são admiráveis; o contrário equivale a dizer-lhe que não valem nada, e fazer sangrenta injúria a um homem cuja intenção é fazer-nos uma fineza”. Um clássico da nossa língua, Sá de Miranda, põe na boca de um personagem de uma das suas comédias alguma coisa que resume toda essa arte e polidez aí recomendadas: “A mor



ciência que no mundo há assim é saber conversar com os homens; bom rosto, bom barrete, boas palavras não custam nada e valem muito... Vou-me a comer”.

“Vou-me a comer”, aplicado a Renan, é a glória que lhe ficou das suas admiráveis páginas de escritor único. A glória de Henriqueta seria a contemplação daquela, o gozo íntimo de uma adoração e de um amor, que a vida achou realmente excessivos, tanto que a despegou de si, com um derradeiro e terrível sofrimento, talvez mais inútil que os outros.

# Discursos na Academia Brasileira de Letras (1897)

## DISCURSO INAUGURAL

Senhores:

Investindo-me no cargo de presidente, quisestes começar a Academia Brasileira de Letras pela consagração da idade. Se não sou o mais velho dos nossos colegas, estou entre os mais velhos. É simbólico da parte de uma instituição que conta viver, confiar da idade funções que mais de um espírito eminente exerceria melhor. Agora que vos agradeço a escolha, digo-vos que buscarei na medida do possível corresponder à vossa confiança.

Não é preciso definir esta instituição. Iniciada por um moço, aceita e completada por moços, a Academia nasce com a alma nova e naturalmente ambiciosa. O vosso desejo é conservar, no meio da federação política, a unidade literária. Tal obra exige não só a compreensão pública, mas ainda e principalmente a vossa constância. A Academia Francesa, pela qual esta se modelou, sobrevive aos acontecimentos de toda a casta, às escolas literárias e às transformações civis. A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso. Já o batismo das suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto. Cabe-vos fazer com que ele perdure. Passai aos vossos sucessores o pensamento e a vontade iniciais, para que eles os transmitam também aos seus, e a vossa obra seja contada entre as sólidas e brilhantes páginas da nossa vida brasileira. Está aberta a sessão.

## SESSÃO DE ENCERRAMENTO

Um artigo do nosso regimento interno impõe-nos a obrigação de adotar no fim de cada ano o programa dos trabalhos do ano vindouro. Outro artigo atribui ao presidente a exposição justificativa deste programa.

Como a nossa ambição, nestes meses de início, é moderada e simples, convém que as promessas não sejam largas. Tudo irá devagar e com tempo. Não faltaram simpatias às nossas estréias. A língua francesa, que vai a toda parte, já deu as boas-vindas a esta instituição. Primeiro sorriu; era natural, a dois passos da Academia Francesa; depois louvou, e, a dois passos da Academia Francesa, um louvor vale por dois. Em poucos meses de vida é muito. Dentro do país achamos boa vontade e animação, a imprensa tem-nos agasalhado com

palavras amigas. Apesar de tudo, a vida desta primeira hora foi modesta, quase obscura. Nascida entre graves cuidados de ordem pública, a Academia Brasileira de Letras tem de ser o que são as associações análogas: uma torre de marfim, onde se acolham espíritos literários, com a única preocupação literária, e de onde, estendendo os olhos para todos os lados, vejam claro e quieto. Homens daqui podem escrever páginas de história, mas a história faz-se lá fora. Há justamente cem anos o maior homem de ação dos nossos tempos, agradecendo a eleição de membro do Instituto de França, respondia que, antes de ser igual aos seus colegas, seria por muito tempo seu discípulo. Não era ainda uma faceirice de grande capitão, posto que esse rapaz de vinte e oito anos meditasse já sair à conquista do mundo. A Academia Brasileira de Letras não pede tanto aos homens públicos deste país; não inculca ser igual nem mestra deles. Contenta-se em fazer na medida de suas forças individuais e coletivas, aquilo que esse mesmo acadêmico de 1797 disse então ser a ocupação mais honrosa e útil dos homens: trabalhar pela extensão das idéias humanas.

No próximo ano não temos mais que dar andamento ao anuário bibliográfico, coligir os dados biográficos e literários, como subsídio para um dicionário bibliográfico nacional, e, se for possível, alguns elementos do vocabulário crítico dos brasileirismos entrados na língua portuguesa e das diferenças no modo de falar e escrever dos dois povos, como nos obrigamos por um artigo do regimento interno.

São obras de fôlego cuja importância não é preciso encarecer a vossos olhos. Pedem diuturnidade paciente. A constância, se alguma faltou a homens nossos de outra esfera, é virtude que não pode morar longe desta casa literária.

O último daqueles trabalhos pode ser feito ainda com maior pausa; ele exige não só pesquisa grande e compassada atenção, mas muito crítica também. As formas novas da língua, ou pela composição de vocábulos, filhos de usos e de costumes americanos, ou pela modificação de sentido original, ou ainda por alterações gráficas, serão matérias de útil e porfiado estudo. Com os elementos que existem esparsos e os que se organizarem, far-se-á qualquer coisa que no próximo século se irá emendando e completando. Não temamos falar no próximo século, é o mesmo que dizer daqui a três anos, que ele não espera mais; e há tal sociedade de dança que não conta viver menos. Não é vaidade da Academia Brasileira de Letras lançar os olhos tão longe.

A Academia, trabalhando pelo conhecimento desses fenômenos buscará ser, com o tempo, a guarda da nossa língua. Caber-lhe-á então defendê-la daquilo que não venha das fontes legítimas — o povo e os escritores — não confundindo a moda, que perece, com o moderno, que vivifica. Guardar não é impor; nenhum de vós tem para si que a Academia decrete fórmulas. E depois para guardar uma língua, é preciso que ela se guarde também a si mesma, e o

melhor dos processos é ainda a composição e a conservação de obras clássicas. A autoridade dos mortos não aflige, e é definitiva. Garrett pôs na boca de Camões aquela célebre exortação em que transfere ao "Generoso Amazonas" o legado do casal paterno. Sejam os braços do Amazonas; guardemos em águas tranquilas e sadias o que ele acarretar na marcha do tempo.

Não há justificar o que de si mesmo se justifica; limito-me a esta breve indicação de programa. As investigações a que nos vamos propor, esse recolher de leitura ou de outiva, não será um ofício brilhante ou ruidoso, mas é útil, e a utilidade é um título, ainda nas academias.

## Magalhães de Azeredo: Procelárias (1988)

Eis aqui um livro feito de *verdade* e *poesia*, para dar-lhe o título das memórias de Goethe. Não são memórias; a verdade entra aqui pela sinceridade do homem, e a poesia pelos labores do artista. Nem se diga que tais são as condições essenciais de um livro de versos. Não contradigo a asserção, peço só que concordem não ser comum nem de todos os dias este balanço igual e cabal de emoção e de arte.

Magalhães de Azeredo não é um nome recente. Há oito para nove anos que trabalha com afinco e apuro. Prosa e verso, descrição e crítica, idéias e sensações, a várias formas e assuntos tem dado o seu espírito. Pouco a pouco veio andando, até fazer-se um dos mais brilhantes nomes da geração nova, e ao mesmo tempo um dos seus mais sisudos caracteres. Quem escreve estas linhas sente-se bastante livre para julgá-lo, por mais íntima e direta que seja a afeição que o liga ao poeta das *Procelárias*. Um dos primeiros confidentes dos seus tentâmens literários, estimou vê-lo caminhar sempre, juntamente modesto e ambicioso, daquela ambição paciente que cogita primeiro da perfeição que do rumor público. Já nesta mesma Revista, já em folhas cotidianas, deu composições suas, de vária espécie, e não há muito publicou em folheto a ode *A Portugal*, por ocasião do centenário das Índias, acompanhada da carta a Eça de Queirós, a primeira das quais foi impressa na *Revista Brasileira*.

Este livro das *Procelárias* mostra o valor do artista. Desde muito anunciado entre poucos, só agora aparece, quando o poeta julgou não lhe faltar mais nada, e vem apresentá-lo simplesmente ao público. Desde as primeiras páginas, vêem-se bem juntas a poesia e a verdade: são as duas composições votivas, à mãe e à esposa. A primeira resume bem a influência que a mãe do poeta teve na formação moral do filho. Este verso:

Não me disseste: Vai! disseste: Eu vou contigo!

conta a história daquela valente senhora, que o acompanhou sempre e a toda parte, nos estudos e nos trabalhos, onde quer que ele estivesse, e agora vive a seu lado, ouvindo-lhe esta bela confissão:

Tu é tudo o que bom e nobre em mim existe,

e esta outra, com que termina a estrofe derradeira da composição, a um tempo bela, terna e bem expressa:

Duas vezes teu filho e tua criatura!  
Eis por que me confesso, enternecidamente,

Ao pé de tais versos vêm os que o poeta dedicou à noiva: são do mesmo ano de 1895. O poeta convida a noiva ao amor e à luta da existência. Nestes, como naqueles, pede perdão dos erros da vida, fala do presente e do futuro, chega a falar da velhice, e da consolação que acharão em si de se haverem amado.

Ora, o livro todo é a justificação daquelas duas páginas votivas. Uma parte é a dos *erros*, que não são mais que as primeiras paixões da juventude, ainda assim veladas e castas, e algumas delas apenas pressentidas. O poeta, como todos os moços, conta os seus meses por anos. Em 1890 fala-nos de papéis velhos, amores e poesias, e compõe com isso um dos melhores sonetos da coleção. Já se dá por um daqueles que "riem só porque chorar não sabem". Certo é que há raios de luz e pedaços de céu no meio daquela sombra passageira. A sinceridade de tudo está na sensibilidade particular da pessoa, a quem o mínimo dói e o mínimo delicia. Uma das composições principais dessa parte do livro é a "Ode Triunfal", em que a comoção cresce até esta nota:

Ah! como fora doce  
Morrer nesse delírio vago e terno,  
Em teu seio morrer, — morrer num trono;  
E ter teus beijos, como sonho eterno  
Do meu eterno sonho...

E até esta outra, com que a ode termina:

Deixa-me absorto, a sós contigo, a sós!  
Lá fora, longe, tumultua o mundo,  
Em baldas lutas... Tumultue embora!  
Que vale o mundo agora?  
O mundo somos nós!

As datas, — e alguma vez a própria falta delas, — poderiam dar-nos a história moral daquele trecho da vida do poeta. Os seus mais íntimos suspiros antigos são de criança, como Musset dizia dos seus primeiros versos; assim temos o citado soneto dos "Papéis Velhos" e outras páginas, e ainda aquela dos "Cabelos Brancos", uns que precocemente encaneceram, cabelos de viúva moça, objeto de uma das mais doces elegias do livro. Há nele também várias sombras que passam como a do *Livro Sagrado*, como a da menina inglesa (*Good Night*), que uma tarde lhe deu as boas noites, e com quem o poeta valsara uma vez. Um dia veio a saber que era morta, e que a última palavra que lhe saiu dos lábios foi o seu nome, e foi também a primeira notícia do estado da alma da moça; a

sepultura é que lhe não deu, por mais que a interrogasse, senão esta melancólica resposta:

E eu leio sobre a sua humilde lousa:  
Graça, beleza, juventude.... e Nada!

Cito versos soltos, quisera transcrever uma composição inteira, mas hesito entre mais de uma, como o "Carnaval", por exemplo, e tantas outras, ou como aquele soneto "Em Desalento", cuja estrofe final tão energicamente resume o estado moral expresso nas primeiras. Podeis julgá-lo diretamente:

Ando de mágoas tais entristecido,  
— Por mais que as minhas rebeldias dome...  
Tanta angústia me abate e me consome,  
Que do meu próprio senso ora duvido.

Tudo por causa deste amor perdido,  
Que a ti só, para sempre, escravizou-me;  
Tudo porque aprendi teu caro nome,  
Porque o gravei no peito dolorido.

Vês que eu sou, dizes bem, uma criança,  
E já de tédio envelhecer me sinto,  
E a mesma luz do sol meus olhos cansa;

Pois, como absorve um lenho o mar faminto,  
Um corpo a tumba, a morte uma esperança,  
Tal teu ser absorveu meu ser extinto.

Belo soneto, sem dúvida, feito de sentimento e de arte. Todo o livro reflete assim as impressões diferentes do poeta, e os versos trazem, com o alento da inspiração, o cuidado da forma. Fogem ao banal, sem cair no rebuscado. As estrofes variam de metro e de rima, e não buscam suprir o cansado pelo insólito. A educação do artista revela-se bem na escolha e na renovação. Magalhães de Azeredo dá expressão nova ao tema antigo, e não confunde o raro com o afetado. Além disso, — é supérfluo dizê-lo, — ama a poesia com a mesma ternura e respeito que nos mostra naquelas duas composições votivas do intróito. Pode ter momentos de desânimo, como no "Soneto Negro", e achar que "é triste a decadência antes da glória", mas o espírito normal do poeta está no "Escudo", que andou pela Terra Santa, e agora ninguém já pode erguer sem cair vencido; tal escudo, no conceito do autor, é o Belo, é a Forma, é a Arte, que o artista busca e não alcança, sem ficar abatido com isso, antes sentindo que, embora caia ignorado do vulgo, é doce havê-los adorado na vida.

Aqui se distinguem as duas fontes da inspiração de Magalhães de Azeredo, ou as duas fases, se parece melhor assim. Quando as sensações, que chamarei de ensaio, ditam os versos, eles trazem a nota de melancolia, de incerteza e de mistério, alguma vez de entusiasmo; mas a contemplação pura e desambiciosa da arte dá-lhe o alento maior, e ainda quando crê que não pode sobraçar o escudo, a idéia de havê-lo despegado da parede é bastante à continuação da obra. Será preciso dizer que esse receio não é mais que modéstia, sempre cabida, posto que a reincidência do esforço traz a esperança da vitória? E será preciso afirmar que a vitória é dos que têm, com a centelha do engenho, a obstinação do trabalho, e conseqüentemente é dele também? Assim, ou pelas sensações do moço ou pela robustez do artista, este livro "é a vida que ele viveu" —como o poeta se exprime em uma página que li com emoção. Na composição final é o sentimento da arte que persiste, quando o poeta fala à musa em fortes e fluentes versos alexandrinos, tão apropriados à contemplação longa e mística da idéia.

Não quero tratar aqui do prosador a propósito deste primeiro livro de versos. De resto, os leitores da *Revista Brasileira* já o conhecem por esse lado, e sabem que Magalhães de Azeredo será em uma e outra forma um dos primeiros espíritos da geração que surge. Neste ponto, a ode *A Portugal* com a carta a Eça de Queirós, publicada em avulso, dão clara amostra de ambas as línguas do nosso jovem patricio.

Felizes os que entre um e outro século podem dar aos que se vão embora um antegosto do que há de vir, e aos que vêm chegando uma lembrança e exemplo do que foi ou acaba. Tal é o nosso Magalhães de Azeredo por seus dotes nativos, paciente e forte cultura.



## Cenas da vida amazônica. Por José Veríssimo

(1899)

Aqui está um livro que há de ser relido com apreço, com interesse, não raro com admiração. O autor que ocupa lugar eminente na crítica brasileira, também enveredou um dia pela novela, como Sainte-Beuve, que escreveu *Volupté*, antes de atingir o sumo grau na crítica francesa. Também há aqui um narrador e um observador, e há mais aquilo que não acharemos em *Volupté*, um paisagista e um miniaturista. Já era tempo de dar às *Cenas da vida amazônica* outra e melhor edição. Eu, que as reli, achei-lhes o mesmo sabor de outrora. Os que as lerem, pela primeira vez, dirão se o meu falar desmente as suas próprias impressões.

Talvez achem comigo que o título é exato, sem dizer tudo. São efetivamente cenas daquela vida e daquele meio; sente-se que não podem ser de outra parte, que foram vistas e recolhidas diretamente. Mas não diz tudo o título. Três, ao menos, das quatro novelas em que se divide o livro, são pequenos dramas completos. Tais o *Boto*, o *Crime do Tapuio* e a *Sorte de Vicentina*. O próprio *Voluntário da pátria* tem o drama na alma de tia Zeferina, desde a quietação na palhoça até aquele adeus que ela fica acenando na margem, não já ao filho, que a não pode ver, nem ela a ele, mas ao fumo do vapor que se perde ao longe no rio, como uma sombra.

Em todos eles, os costumes locais e a natureza grande e rica, quando não é só áspera e dura, servem de quadro a sentimentos ingênuos, simples e alguma vez fortes. O Sr. José Veríssimo possui o dom da simpatia e da piedade. As suas principais figuras são as vítimas de um meio rude, como Benedita, Rosinha e Vicentina, ou ainda aquele José Tapuio, que confessa um crime não existente, com o único fim de salvar uma menina, ou de “fazê bem p'ra ela”, como diz o texto. Não se irrite os amigos da língua culta com a prosódia e a sintaxe de José Tapuio. Há dessas frases no livro, postas com arte e cabimento, a espaços, onde é preciso caracterizar melhor as pessoas. Há locuções da terra. Há a tecnologia dos usos e costumes. Ninguém esquece que está diante da vida amazônica, não toda, mas aquela que o Sr. José Veríssimo escolheu naturalmente para dar-nos a visão do contraste entre o meio e o homem.

O contraste é grande. A floresta e a água envolvem e acabrunham a alma. A magnificência daquelas regiões chega a ser excessiva. Tudo é inumerável e imensurável. São milhões, milhares e centenas os seres que vão pelos rios e igarapés, que espiam entre a água e a terra, ou bramam e cantam na mata, em meio de um concerto de rumores, cóleras, delícias e mistérios. O Sr. José Veríssimo dá-nos a sensação daquela realidade. A descrição do caminho que

leva ao povoado do Ereré, através do “coberto”, do “lavrado” e de um espaço sem nome, é das mais belas e acabadas do livro. Assim também a do Paru, ou antes a história do rio nas duas partes do ano, de verão e de inverno, um só lago intermínimo ou muitos lagos grandes, as ilhas que nascem e desaparecem, com os aspectos vários do tempo e da margem.

Não são descrições trazidas de acarreto. As pessoas das narrativas vão para ali continuar a ação começada. No Paru, como o tempo é de “salga”, a água é sulcada de canoas, a margem alastrada de barracas, o sussurro do trabalho humano espalha-se e cresce. Aí assistimos à morte trágica do pelintra de Óbidos, regatão de alguns dias, deixando uma triste moça defunta, amarela e magra. Adiante, por meio do “coberto” e do “lavrado”, vemos correr Vicentina, com a filha de alguns meses “escarranchada nos quadris”, fugindo à casa do marido, depois às onças, depois à solidão, que parece maior ali que em nenhuma parte; e ambas as cenas são das mais vivas do livro.

Ao pé do trágico, o mesquinho, o comum, o quotidiano da existência e dos costumes, que o autor pinta breve ou minuciosamente. Os pequenos quadros sucedem-se, como o da rua Bacuri, na cidade de Óbidos, à hora da sesta, ou no fim dela, quando “a natureza estira os braços num bocejo preguiçoso de quem deixa a rede”. A rede é o móvel principal das casas; ela serve ao sono, ao descanso, à palestra, à indolência. Se a casa é pobre, pouco mais há que ela; mas, pouco ou muito, podemos fiar-nos da veracidade do autor, que não perde o que seja um rasgo de costumes ou possa avivar a cor da realidade. Vimos o regatão; veremos a benzedeira, a pintadeira de cuias, a mameluca, sem exclusão do jurado, do promotor, do presidente de província.

Nem falta aqui a observação fina e aguda. Uma senhora, a quem a tia Zeferina, que a criou, recorre chorando, para que faça soltar o filho, preso para voluntário (como diziam aqui no sul), ouve a mãe tapuia, tem sincera pena dela, promete que sim, fala do presidente da província, que é bom moço, do baile do dia 7 de setembro, em palácio, a que ela foi: “uma festa de estrondo; as senhoras estavam todas vestidas de verde e amarelo; muitas tinham mandado vir o vestido do Pará, mas foi tolice, porque em Manaus arranjava-se um vestido tão bom como no Pará; o dela, por exemplo, foi muito gabado...” Já a tia Zeferina ouvira coisa análoga ao major Rabelo, seu compadre, quando lhe foi contar a prisão do filho, e ele rompeu furioso contra os adversários políticos. Todos os negócios pessoais se vão coçando assim naquela agonia errante. No *Boto*, é o próprio pai de Rosinha, que não escava muito as razões do abatimento mortal da filha, “por andar atarefado com as eleições”.

Que ele também há eleições no Amazonas; é o tempo da salga política, a quadra das barracas e dos regatões. Não nos dá um capítulo desses o Sr. José Veríssimo, naturalmente por lhe não ser necessário, mas a rivalidade da vila e

do porto de Monte Alegre é um quadro vivo do que são raivas locais, os motivos que as acendem, a guerra que fazem e os ódios que ficam. Aqui basta a questão de saber se o correio morará no porto, em baixo, ou na vila em cima. E porque não há vitória sem foguetes, os foguetes vão contar às nuvens o despacho presidencial. A sessão do júri, no *Crime do Tapuio*, é outro quadro finamente acabado. Tudo sem sombra de caricatura. O embarque dos voluntários é outro, mas aí a emoção discreta acompanha os movimentos mal ordenados dos homens. Nós os vimos desembarcar aqui, esses e outros, trôpegos e obedientes, marchando mal, mas enfim marchando seguros para a guerra que já lá vai.

Em tão várias cenas e lances, o estilo do Sr. José Veríssimo (salvo nos *Esboços*, cuja estrutura é diferente) é já o estilo corrente e vernáculo dos seus escritos posteriores. Já então vemos o homem feito, de mão assentada, dominando a matéria. Há, a mais, uma nota de poesia, a graça e o vigor das imagens que outra sorte de trabalhos nem sempre consentem. Aqui está a frente da casa do sítio em que Rosinha nasceu: “A palha da cobertura, não aparada, dava-lhe o aspeto alvar das crianças que trazem os cabelos caídos na testa”. No tempo da pesca emigram, não só os homens, mas também os cães e os urubus. Os cães são magros e famintos: “Cães magros, com as costelas salientes, como se houvessem engolido arcos de barris...” Os urubus pousam nas árvores, alguma vez baixam ao solo, andando “com o seu passo ritmado de anjos de procissão”. A umas arvores que há na grande charneca do “coberto”, bastava mostrá-las por uma imagem curta e viva, “em posições retorcidas de entrevados”. Mas não se contenta o nosso autor de as dizer assim: em terra tal, tudo há de vibrar ao calor do sol: “Dir-se-ia que o sol, que abrasa aquelas paragens, obriga-as a tais contorções violentas e paralisa-as depois”...

Há muitas dessas imagens originais e expressivas; melhor é lê-las ou relê-las intercaladas na narração e na descrição. Chateaubriand, escrevendo em 1834 a Sainte-Beuve, justamente a propósito de *Volupté*, que acabava de sair do prelo, pergunta-lhe admirado como é que ele, René, não achara tantas outras. *Coment n'ai-je pas trouvé ces deux vieillards et ces deux enfants entre lesquels une révolution a passé...* etc. Desculpe a pontinha de vaidade, é de Chateaubriand, e alguma coisa se há de perdoar ao gênio. Mas, em verdade, mais de um de nós outros poderíamos dizer com sinceridade e modéstia como é que nos não acudiram tais e tais imagens do nosso autor, pois que elas trazem a feição de coisas antes saídas do tinteiro que compostas no papel.

Também é dado perguntar por que é que o Sr. José Veríssimo deixou logo um terreno que soube arrotear com fruto. Ele dirá, em uma nota, falando dos *Esboços*, que o fruto era da primeira mocidade. Vá que sim; mas as *Cenas* trazem outra experiência, e a boa terra não é esquecida, se se lhe encomenda alguma coisa com amor.

Até lá, fiquem-nos estas *Cenas da vida amazônica*. Mais tarde, algum crítico da escola do autor compulsará as suas páginas para restituir costumes extintos. Muito estará mudado. Onde José Tapuio lutou com a sicurijú até matá-la, outro homem estudará alguma nova força da natureza até reduzi-la ao doméstico. Coberto e lavrado darão melhor caminho às pessoas. Já agora, como disse nhá Miloca à mãe tapuia, os vestidos fazem-se tão bons em Manaus como em Belém. A política irá pelas tesouras da costureira, e a natureza agasalhará todas as artes suas hóspedes. Tal crítico, se tiver o mesmo dom de análise do Sr. José Veríssimo, achará que um testemunho esclarecido é mais cabal que outro, e regulará os seus leitores, dando-lhes este depoimento feito com emoção, com exaço e com estilo.

## Garrett

(1899)

Quem disse de Garrett que ele só por si valia uma literatura disse bem e breve o que dele se poderá escrever sem encarecimento nem falha. Também ele o proclamou assim, ainda que mais longamente, naquele prefácio das *Viagens na Minha Terra*, que é a sua maior apologia.

Não assinou o prefácio; mas ninguém escrevia assim senão ele, nem ele o fez para se mascarar. Os editores, a quem o autor atribuiu tão belas e justas coisas, se acaso cuidaram haver emparelhado no estilo com o grande escritor, foram os únicos que se iludiram. Não sabemos se hoje lhe perdoaríamos isto. A nós, e à gente da nossa mocidade parecia um direito seu, unicamente seu.

Estávamos perto do óbito do poeta; tínhamos balbuciado as suas páginas, como as de outros, que também foram poetas ou prosadores, romancistas ou dramaturgos, oradores ou humoristas, quando ele foi tudo isso a um tempo, deixando um primor em cada gênero. Éramos moços todos. Nenhum havia nascido com o *Camões* e a *Dona Branca*, nenhum mais velho que estes, menos ainda algum que datasse daquele dia 4 de fevereiro de 1799, quando a raça portuguesa deu de si o seu maior engenho depois de Camões.

Nem só éramos moços, éramos ainda românticos; cantava em nós a toada de Gonçalves Dias, ouvíamos Alencar domar os mares bravios da sua terra, naquele poema em prosa que nos deixou, o Álvares de Azevedo era o nosso aperitivo de Byron e Shakespeare. De Garrett até as anedotas nos encantavam. Cá chegavam por cima dos mares o eco dos seus tempos verdes e maduros, os amores que trouxera, a amizade que eles e a poesia deram e mantiveram entre o poeta luso e o nosso Itamaracá, o pico dos seus ditos e finalmente as graças teimosas dos seus últimos anos.

Certo é que quando ele nasceu, vinha a caminho o Romantismo, com Goethe, com Chateaubriand, com Byron. Mas ele mesmo, que trouxe a planta nova para Portugal, — ou a vacina, como lhe chamou algures, — ainda na Universidade de Coimbra cuidava de tragédias clássicas antes que do *Frei Luís de Sousa*. Fez muito verso da velha escola, até que de todo sacudiu o manto caduco, evento comemorado assim naqueles versos da *Dona Branca*:

Não rias, bom filósofo Duarte,  
Da minha conversão, sincera é ela;  
Dei de mão às ficções do paganismo,  
E, cristão vate, cristãos versos faço.

Não era cedo para fazer versos cristãos. Chateaubriand, desde o alvor do século, louvava as graças nativas do cristianismo, e descobria, cheio de Rousseau, a candura do homem natural.

Garrett, posto fosse em sua terra o iniciador das novas formas, não foi copista delas, e tudo que lhe saiu das mãos trazia um cunho próprio e puramente nacional. Pelo assunto, pelo tom, pela língua, pelo sentimento era o homem da sua pátria e do seu século. A este encheu durante cerca de quarenta anos. Teve críticas naturalmente, e desafeições, e provavelmente desestimas; não lhe mingüaram golpes nem sarcasmos, mas a admiração era maior que eles, e as obras sucediam-se graves ou lindas, e sempre altas, para modelo de outros.

Não cabe aqui, feito às pressas, o estudo do autor de *Frei Luís de Sousa*, da *Adozinda* e das *Folhas Caídas*, e, para só louvar tais obras, basta nomeá-las, como às outras suas irmãs. Ninguém as esqueceu, uma vez lidas. Estamos a celebrar o centenário do nascimento do poeta, que pouco mais viveu de meio século e acodem-nos à mente todas as suas invenções com a forma em que as fez vivedouras. Os versos, desde os que compôs às divas gregas até aos que fez às suas devotas católicas como que ficaram no ar cantando as loas do grande espírito.

Figuras que ele criou rodeiam-nos com o gesto peculiar e alma própria, Catarina, Madalena, Maria, Paula, Vicente, Branca, ao pé de outras máculas ou esbeltas, cingindo a fronte de Camões ou de Bernardim Ribeiro, e aquela que aceita um mouro com todos os seus pecados de incrêu e de homem, e a mais tocante de todas, a mais trágica, essa que vê tornar da morte suposta e acabada o primeiro marido de sua mãe para separar seus pais.

Não nos acode igualmente o seu papel político. O que nos lembra dos discursos é o que é só literário, e do ofício de ministro que exerceu recorda-nos que fez alguns trabalhos para criar o teatro nacional, mas valeram menos que *Um Auto de Gil Vicente*. Se negociou algum tratado, como os tratados morrem, continuamos a ler as suas páginas vivas. Foi gosto seu meter-se em política, e mostrar que não valia só por versos.

Tendo combatido pela revolução de 1820, como Chateaubriand, sob as ordens dos príncipes, quis ser como este e Lamartine, ministro e homem de estado. Não sei se advertiu que é menos agro retratar os homens que regê-los. Talvez sim; é o que se pode deduzir de mais de uma página íntima. Em todo caso, não é o político que ora celebramos, mas o escritor, um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade.

## Eça de Queirós (1900)

Meu caro H. Chaves. — Que hei de dizer que valha esta calamidade? Para os romancistas é como se perdêssemos o melhor da família, o mais esbelto e o mais valido. E tal família não se compõe só dos que entraram com ele na vida do espírito, mas também das relíquias da outra geração, e, finalmente, da flor da nova. Tal que começou pela estranheza acabou pela admiração. Os mesmos que ele haverá ferido, quando exercia a crítica direta e cotidiana, perdoaram-lhe o mal da dor pelo mel da língua, pelas novas graças que lhe deu, pelas tradições velhas que conservou, e mais a força que as uniu umas e outras, como só as une a grande arte. A arte existia, a língua existia, nem podíamos os dois povos, sem elas, guardar o patrimônio de Vieira e de Camões; mas cada passo do século renova o anterior e a cada geração cabem os seus profetas.

A antigüidade consolava-se dos que morriam cedo considerando que era a sorte daqueles a quem os deuses amavam. Quando a morte encontra um Goethe ou um Voltaire, parece que esses grandes homens, na idade extrema a que chegaram, precisam de entrar na eternidade e no infinito, sem nada mais dever à terra que os ouviu e admirou. Onde ela é sem compensação é no ponto da vida em que o engenho subido ao grau sumo, como aquele de Eça de Queirós, — e como o nosso querido Ferreira de Araújo, que ainda ontem fomos levar ao cemitério, — tem ainda muito que dar e perfazer. Em plena força da idade, o mal os toma e lhes tira da mão a pena que trabalha e evoca, pinta, canta, faz todos os ofícios da criação espiritual. Por mais esperado que fosse esse óbito, veio como repentino. Domício da Gama, ao transmitir-me há poucos meses um abraço de Eça, já o cria agonizante. Não sei se chegou a tempo de lhe dar o meu. Nem ele, nem Eduardo Prado, seus amigos, terão visto apagar-se de todo aquele rijo e fino espírito, mas um e outro devem contá-lo aos que deste lado falam a mesma língua, admiram os mesmos livros e estimavam o mesmo homem.

## Eduardo Prado

(1901)

A última vez que vi Eduardo Prado foi na véspera de deixar o Rio de Janeiro para recolher a S. Paulo, dizem que com o germen do mal e da morte em si. Naquela ocasião era todo vida e saúde. Quem então me dissesse que ele ia também deixar o mundo, não me causaria espanto, porque a injustiça da natureza acostuma a gente aos seus golpes; mas, é certo que eu buscaria maneira de obter outras horas como aquela, em que me detivesse ao pé dele, para ouvi-lo e admirá-lo.

Só falamos de arte. Ouvi-lhe notícias e impressões, senti-lhe o gosto apurado e a crítica superior, tudo envolvido naquele tom ameno e simples, que era um relevo mais aos seus dotes. Não tínhamos intimidade; faltou-nos tempo e a prática necessária. Antes daquela vez última, apenas falamos três ou quatro, o bastante para considerá-lo bem e cotejar o homem com o escritor. Eduardo Prado era dos que se deixam penetrar sem esforço e com prazer. O que agora li a seu respeito na primeira mocidade, na escola e nos últimos anos, referido por amigos que parecem não o esquecer mais, confirma a minha impressão pessoal. Aliás, os seus escritos mostravam bem o homem. Apanhava-se o sentimento da harmonia que ajustava nele a vida moral, intelectual e social.

Principalmente artista e pensador, possuía o divino horror à vulgaridade, ao lugar comum e à declamação. Se entrasse na vida política, que apenas atravessou com a pena, em dias de luta, levaria para ela qualidades de primeira ordem, não contando o *humour*, tão diverso da chalaça e tão original nele. Mas a erudição e a história, não menos que a arte, eram agora o seu maior encanto. Sabia bem todas as coisas que sabia.

Naturalmente remontei comigo, durante aquela boa hora, e ainda depois dela, ao tempo das cartas de viagem que nos deu tão rica amostra dum grande talento que viria a crescer e subir. A matéria em si convidava ao egotismo, mas ele não padecia desse mal. Também faria correr o risco da repetição de coisas vistas e pintadas, que se não acham aqui. A faculdade de ver claro e largo, a arte de dizer originalmente a sensação pessoal, ele as possuía como os principais que hajam andado as terras ou rasgado os mares deste mundo. Invenção de estilo, observação aguda, erudição discreta e vasta, graça, poesia e imaginação produziram essas páginas vivas e saborosas. Aquela partida de Nápoles, sob um céu chuvoso e de chumbo, não se esquece. Relê-se com encanto essa explicação do tempo áspero, durante o qual o céu napolitano se recompõe, para começar novamente a ópera “com os coros de pescadores e as barcarolas, a música de luz e de azul”. Assim a África, assim todas as partes onde quer que este



brasileiro levou a ânsia de ver homens e coisas, cidades e costumes, a natureza vária entre ruínas perpétuas, através de regiões remotas...

Conta-se que ele chorou, quando morreu Eça de Queiroz. Agora, que ambos são mortos, alguém que imaginasse e escrevesse o encontro das duas sombras, à maneira de Luciano, daria uma curiosa página de psicologia. As confabulações de tais espíritos são dignas de memória. Sterne escreveu que “um dia, conversando com Voltaire...” e imagina-se o que diriam eles. Imagina-se o que diriam, todas as noites, Stendhal e Byron, passeando no solitário *foyer* do teatro Scala. Quando Montaigne ouvia as histórias que Amyot lhe ia contar, podemos ver a delícia de ambos e admitir que as visitas continuam no outro mundo. Assim se podia dizer do Eça e do Eduardo, por um texto que exprimisse o talento, o amor das coisas finas e belas, e, enfim, a grande simpatia que um inspirava ao outro.

Quando me despedi de Eduardo Prado, naquele dia, vim perguntando a mim mesmo se teria vida bastante para ler e admirar as obras-primas que esse talentoso brasileiro levava no cérebro em gestação, ou em gérmen, e durante muitos anos viriam abastecer a nossa língua e a nossa terra. Seis dias depois, era ele que morria. Chamei injusta à natureza; bastaria dizer — indiferente.

## Magalhães de Azeredo: Horas sagradas; *Mário de Alencar: Versos* (1902)

Com o título *Horas Sagradas*, acaba de publicar Magalhães de Azeredo um livro de versos, que não só não desmentem dos versos anteriores, mais ainda se pode dizer que os vencem e mostram no talento do poeta um grau de perfeição crescente. Folgamos de o noticiar, ao mesmo tempo que outro livro, de Mário de Alencar, seu amigo, seu irmão de espírito e de tendência, de cultura e de ideal. Chama-se este outro simplesmente *Versos*.

Quiséramos fazer de ambos um demorado estudo. Não o podendo agora, lembramos só o que os nossos leitores sabem, isto é, que Magalhães de Azeredo, mais copioso e vasto, tem um nome feito, enquanto que Mário de Alencar, para honrar o de seu ilustre pai, começa a escrever o seu no livro das letras brasileiras, não às pressas, mas vagaroso, com a mão firme e pensativo, para não errar nem confundir.

Um ponto, além de outras afinidades, mostra o parentesco dos dois espíritos. Não é o amor da glória, que o primeiro canta, confessa e define, por tantas faces e origens, na última composição do livro, e o segundo não ousa dizer nem definir. Mas aí mesmo se unem. Porquanto, se Mário de Alencar confessa: "o autor é um incontentado do que faz" — e, aliás, já Voltaire dissera a mesma coisa de si: "*Je ne suis jamais content de mes vers*", Magalhães de Azeredo nas várias definições da glória, chega indiretamente a igual confissão, quando põe na perfeição a glória mais augusta, e cita os anônimos da Vênus de Milo e da *Imitação*, até exclamar como Fausto:

E exclamar como Fausto em êxtase exclamara:  
Átomo fugitivo, és belo, és belo, pára!

Isto, que está no fim do livro de Magalhães de Azeredo, está também no princípio, quando ele abre mão das *Horas Sagradas*. Confessa que as guardou por largo tempo:

Por largo tempo, neste ermo oculto  
Guardei-vos. Ide para o tumulto  
Das gentes. Quer-vos a sorte ali.  
Colhereis louros? Mas ah! que louros  
Os vossos gozos, que eu conheci?

E cá vieram as *Horas Sagradas*, título que tão bem assenta no livro. Elas são sagradas pelo sentimento e pela inspiração, pelo amor, pela arte, pela comemoração dos grandes mortos, pela nobreza do cidadão, da virtude e da história. A religião tem aqui também o seu lugar, como no coração do poeta. Tudo é puro. No "Rosal de Amor", primeira parte do livro, não há flores apanhadas na rua ou abafadas na sala. Todas respiram o ar livre e limpo, e por vezes agreste. Um soneto, *Ad Purissimam*, mostra a castidade da musa, — uma das musas, devemos dizer, porque aqui está, nas estrofes "Mãe", a outra das musas domésticas. É um basto rosal este a que não faltará porventura alguma flor triste, mas tão rara e tão graciosa ainda na tristeza, que mal nos dá essa sensação. A música dos versos faz esquecer a melancolia do sentido. "Matinal", "Ao Sol", "Crepuscular" dão o tom da vida universal e do amor, a terra fresca e o céu aberto.

*Os Bronzes Florentinos* é uma bela coleção de grandes nomes de Florença, e do mundo, páginas que (não importa a distância nem o desconhecimento da cidade para os que lá não foram), produzem na alma do leitor cá de longe uma vibração de arte nova e antiga a um tempo, ao lado do poeta, a acompanhá-lo:

Através do Gentil e do Sublime.

Não quiséramos citar mais nada; seria preciso citar muito, transportar para fora do livro estrofes que desejam lá ficar, entre as que o poeta ligou na mesma e linda medalha. Mas como deixar de repetir este fecho de *bronze* de Dante:

Quem, depois de sofrer o ódio profundo  
Da pátria, viu o inferno, e chorou tanto,  
Já não é criatura deste mundo.

E muitos outros deliciosos sonetos, fazendo passar ante os olhos Petrarca, Giotto, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Boccaccio, Donatello, Frei Angélico, e tantos cujos nomes lá estão na igreja de Santa Cruz, onde o poeta entrou em dias caros às musas brasileiras. Cada figura traz a sua expressão nativa e histórica; aqui está Leão X, acabando na risada pontifícia; aqui Cellini, cinzelando o punhal com que é capaz de ferir; aqui Savonarola, a morrer queimado e sem gemer por esta razão de apóstolo:

Ardia mais que as chamas a tua alma!

Não poderia transcrever uns sem outros, mas o último *bronze* dará conta dos primeiros: é Galileu Galilei:

Lá na Torre do Galo, esguia e muda,  
Entre árvores vetustas escondida,

No entardecer da trabalhada vida  
O potente ancião medita e estuda.

Já nos olhos extinta é a luz aguda,  
Que os céus sondava em incessante lida:  
Mas inda a fronte curva e encanecida  
Pensamentos intrépidos escuda.

Sorrindo agora das nequícias feras,  
Que, por amor do ideal sofrido tinha,  
Ele a sentença das vindouras eras

Invoca, e os seus triunfos adivinha,  
Ouvindo, entre a harmonia das esferas  
O compasso da Terra, que caminha.

Nem só Florença ocupa o nosso poeta, amigo de sua pátria. As "Odes Cívicas" dizem de nós ou da nossa língua. Magalhães de Azeredo é o primeiro que no-lo recorda, nos versos "Ao Brasil", por ocasião do centenário da descoberta. O centenário das Índias achou nele um cantor animado e alto. A ode "A Garrett" exprime uma dessas adorações que a figura nobre e elegante do grande homem inspira a quem o leu e releu, por anos. Enfim, com o título "Alma Errante" vem a última parte do livro. Aqui variam os assuntos, desde a ode "As Águias", em que tudo é movimento e grandeza, até quadros e pensamentos menores, outros tristes, uma saudade, um infortúnio social, um sonho, ou este delicioso soneto "Sobre um Quadro Antigo";

Os séculos em bruma lenta e escura  
Te ocultam, vaga imagem feminina:  
E cada ano, ao passar, tredo elimina  
Mais um resto de tua formosura.

Apenas, no esbatido da pintura,  
Algum tom claro, alguma linha fina,  
Revelando-te a graça feminina,  
Dizem que foste, ó frágil criatura...

Ah! como és! — és mais bela do que outrora.  
Seduz-me esse ar distante, esse indeciso  
Crepúsculo em que vives, me enamora.

O tempo um gozo intensamente doce  
Pôs-te no exangue, pálido sorriso;  
E o teu humano olhar divinizou-se...

Em resumo escasso, apenas indicações de passagens, tal é o livro de Magalhães de Azeredo, um dos primeiros escritores da nova geração. A perfeição e a inspiração crescem agora mais, repetimos. Ele, como os seus pares conjugam dois séculos, um que lá vai tão cheio e tão forte, outro que ora chega tão nutrido de esperanças, por mais que os problemas se agravem nele; mas, se não somos dos que crêem no fim do mal, não descremos da nobreza do esforço, e sobretudo das consolações da arte. Aqui está um espírito forte e hábil para nos dar na nossa língua.

Faça o mesmo o seu amigo e irmão, Mário de Alencar, cujo livro, pequeno e leve, contém o que deixamos dito no princípio desta notícia. É outro que figurará entre os da geração que começou no último decênio. Particularmente, entre Mário de Alencar e Magalhães de Azeredo, além das afinidades indicadas, há o encontro de duas musas que os consolam e animam. O acerto da inspiração e a gemeidade da tendência levou-os a cantar a Grécia como se fazia nos tempos de Byron e de Hugo. A sobriedade é também um dos talentos de Mário de Alencar. Quando não há idéia, a sobriedade é apenas a falta de um recurso, e assim dois males juntos, porque a abundância e alguma vez o excesso suprem o resto. Mas não são idéias que lhe faltam; nem idéias, nem sensações, nem visões, como aquela "Marinha", que assim começa:

Sopra o terral. A noite é calma. Faz luar  
Intercadente  
Soa na praia molemente  
A voz do mar.

As coisas dormem; dorme a terra, e no ar sereno  
Nenhum ruído  
Perturba o encanto recolhido  
Do luar pleno.

Ampla mudez. A lua grande pelo céu  
Sem nuvens vaga  
E cobre o mar, vaga por vaga,  
De um branco véu.

Longe, à mercê da branda aragem, vai passando  
Parda falua.  
Nas pandas velas bate a lua  
De quando em quando...

Lede o resto no livro, onde achareis outras páginas a que voltareis, e vos farão esperar melhores, pedimos que em breve. Que ele sacuda de si esse

entorpecimento, salvo se é apenas respeito ao seu grande nome; mas ainda assim o melhor respeito é a imitação. Tenha a confiança que deve em si mesmo. Sabe cantar os sentimentos doces sem banalidade, e os grandes motivos não o deixam frio nem resistente. Ainda ontem tivemos de ler o que Magalhães de Azeredo disse de Mário de Alencar, e dias antes dissera deste J. Veríssimo, nós assinamos as opiniões de um e de outro.

## Oliveira Lima: Secretário D'El-Rei (1904)

O Sr. Dr. Oliveira Lima, entre um e outro livro de história, dá-nos agora uma comédia. Que vos não assuste este nome, vós que não amais as formas fáceis de literatura; nem esta é tão fácil, como podeis crer, nem deixa de envolver um caso psicológico interessante. Acrescentai-lhe o quadro e a língua, e tereis um volume de ler, reler e guardar.

Com razão chama o autor ao seu *Secretário d'El-Rei* uma peça nacional, embora a ação se passe na nossa antiga metrópole, por aqueles anos de D. João V. É duas vezes nacional, em relação à sociedade de Lisboa.

A aventura que constitui a ação é do lugar e do tempo; as pessoas e os atos que figuram nela caracterizam bem a capital dos reinos, com as máscaras dos namorados noturnos, a gelosia de sua dama, o encontro de vadios, capas enroladas, espadas nuas, mortos, feridos, a ronda, todo o cerimonial de uma aventura daquelas. Meteu-lhes o autor o próprio irmão do rei, infante D. Francisco, ainda que o não traga à cena, e a própria amada do secretário, que entra a pedir a absolvição do outro amado por ela, e com esta complicação política e pessoal dividiu o interesse da ação.

O centro dela é naturalmente Dom Alexandre de Gusmão, em quem o autor quis pôr o nosso próprio interesse nacional. Nasceu-lhe a afeição já em anos maduros, não foi aceita, não foi reiterada, sem por isso esquecer nem acabar. Solicitado a servir a dama por outra maneira e para outro fim, Gusmão não o faz menos lealmente que em seu mesmo favor, se a tivesse de haver para si. A última palavra da comédia resume o caráter do secretário, livrando e casando o preferido de D. Luz, mandando-os para o seu Brasil, e acabando por lhes ensinar o segredo da vida, que é "levar as coisas... a rir, mesmo quando elas hão de fazer-nos chorar".

Aqui sente o leitor o que Gusmão quisera ocultar já de todos, e admira a força da alma de um homem talhado para grandes desígnios.

Gusmão, D. Luz, D. Fernando formam assim as três principais pessoas da comédia; mas era impossível uma história daquela gente sem frades. Assim o queria Garrett, que não via em Portugal coisa pública ou particular sem eles e usou deles. Aqui há um, nem podia deixar de havê-lo em pleno D. João V; há também um embaixador, — o inglês naturalmente, — e finalmente uma ama, ama de todas as peças, ainda trágicas, como a da Castro: "Ama, na criação; ama no amor de mãe". Esta, a Assunção, parece ser igualmente ambas as coisas.

Ponde-lhe o convento a que se acolhe o namorado ferido, o lausperene, as touradas, o santo ofício, as contendias, as namoradas do rei, e reconheceréis, como ficou dito, que o quadro serve bem de fundo ao enredo inventado pelo autor.

Quanto ao diálogo, tem as qualidades que poderíamos exigir da composição e das pessoas. Dizem-se por ele, — desde aquele escudeiro João Brás, — todas as minúcias e circunstâncias precisas para a notícia dos caracteres e da ação. Há facilidade e naturalidade, vida e interesse, a reflexão que não pesa e a graça que não enfastia. Vê-se bem a lealdade do escrivão da puridade, ouve-se o sonho imperial de Gusmão, sem que a linguagem enfie a pompa inútil ou dispa a compostura que lhe dá unidade.

A consagração cênica diz o Sr. Oliveira Lima que merece, como poucas, a figura de Dom Alexandre de Gusmão; ele acaba de lha dar, com a consciência do personagem e do assunto. Sabemos que os estudos históricos e de observação social e política são prediletos do nosso ilustre patricio. O talento brilhante e sólido, a instrução paciente e funda, o amor da verdade, tudo isto que o Sr. Oliveira Lima nos tem dado em muitas outras páginas, acha aqui, ainda uma vez, aquele laço de espírito nacional que lhe assegura lugar eminente na literatura histórica e política da nossa terra. Folgamos de o dizer agora, e esperamos repeti-lo em breve.



## Joaquim Nabuco: *Pensées détachées et souvenirs* (1906)

Meu querido Nabuco, — Quero agradecer-lhe a impressão que me deixaram estas suas páginas de pensamentos e recordações. Vão aparecer justamente quando V. cuida de tarefas práticas de ordem política. Um professor de Douai, referindo-se à influência relativa do pensador e do homem público, perguntava uma vez (assim o conta Dietrich) se haveria grande progresso em colocar Aristides acima de Platão, e Pitt acima de Locke. Concluía pela negativa. Você nos dá juntos o homem público e o pensador. Esta obra, não feita agora mas agora publicada, vem mostrar que em meio dos graves trabalhos que o Estado lhe confiou, não repudia as faculdades de artista que primeiro exerceu e tão brilhantemente lhe criaram a carreira literária.

Erro é dizer como V. diz em uma destas páginas, que "nada há mais cansativo que ler pensamentos". Só o tédio cansa, meu amigo, e este mal não entrou aqui, onde também não teve acolhia a vulgaridade. Ambos, aliás, são seus naturais inimigos. Também não é acertado crer que, "se alguns espíritos os lêem, é só por distração, e são raros". Quando fosse verdade, eu seria desses raros. Desde cedo, li muito Pascal, para não citar mais que este, e afirmo-lhe que não foi por distração. Ainda hoje quando torno a tais leituras, e me consolo no desconsolo do *Ecclesiastes*, acho-lhes o mesmo sabor de outrora. Se alguma vez me sucede discordar do que leio, sempre agradeço a maneira por que acho expresso o desacordo.

Pensamentos valem e vivem pela observação exata ou nova, pela reflexão aguda ou profunda; não menos querem a originalidade, a simplicidade e a graça do dizer. Tal é o caso deste seu livro. Todos virão a ele, atraídos pela substância, que é aguda e muita vez profunda, e encantados da forma, que é sempre bela. Há nestas páginas a história alternada da influência religiosa e filosófica, da observação moral e estética, e da experiência pessoal, já agora longa. O seu interior está aqui aberto às vistas por aquela forma lapidária que a memória retém melhor. Idéias de infinito e de absoluto, V. as inscreve de modo direto ou sugestivo, e a nota espiritual é ainda a característica das suas páginas. Que em todas resplandece um otimismo sereno e forte, não e preciso dizer-lho; melhor o sabe, porque o sente deveras. Aqui o vejo confessado e claro, até nos lugares de alguma tristeza ou desânimo, pois a tristeza é facilmente consolada, e o desânimo acha depressa um surto.

Não destacarei algumas destas idéias e reflexões para não parecer que trago toda a flor; por numerosas que fossem, muita mais flor ficaria lá. Ao cabo, para mostrar que sinto a beleza e a verdade particular delas, bastaria apontar três ou

quatro. Esta do livro I: "Mui raramente as belas vidas são interiormente felizes; sempre é preciso sacrificar muita coisa à unidade", é das que evocam recordações históricas, ou observações diretas, e nas mãos de alguém, narrador e psicólogo, podia dar um livro. O mesmo digo daquela outra, que é também uma lição política: "Muita vez se perde uma vida, porque no lugar em que cabia ponto final se lança um ponto de interrogação." Sabe-se o que era a vida dos anacoretas, mas dizer como V. que "eles só conheceram dois estados, o de oração e o de sono, e provavelmente ainda dormindo estavam rezando", é pôr nesta última frase a intensidade e a continuidade do motivo espiritual do recolhimento, e dar do anacoreta imagem mais viva que todo um capítulo.

Nada mais natural que esta forma de conceito inspire imitações, e provavelmente naufrágios. As faculdades que exige são especiais e raras; e é mais difícil vingar nela que em composição narrativa e seguida. Exemplo da arte particular deste gênero é aquele seu pensamento CVIII do livro III. Certamente, o povo já havia dito, por modo direto e chão, que ninguém está contente com a sua sorte; mas este outro figurado e alegórico é só da imaginação e do estilo dela: "Se houvesse um escritório de permuta para as felicidades que uns invejam aos outros, todos iriam lá trocar a sua". Assim muitas outras, assim esta imagem de contrastes e imperfeições relativas: "A borboleta acha-nos pesados, o pavão mal vestidos, o rouxinol roucos, e a águia rasteiros".

Em meio de todo este pensado e lapidado, as reminiscências que V. aqui pôs falam pela voz da saudade e do mistério, como esse quadro no cemitério das cidades. Você exprime magnificamente aquela fusão da morte e da natureza, por extenso e em resumo, e atribui aos próprios enterrados ali a notícia de que "a morte é o desfolhar da alma em vista da eterna primavera". Todos gostarão essa forma de dizer, que para alguns será apenas poética, e a poesia é um dos tons do livro. Igualmente sugestivo é o quadro do dia de chuva e do dia de nevoeiro, ambos em Petrópolis também, como este da "estrada caiada de luar", e este outro das árvores de altos galhos e folhas finas.

Confessando e definindo a influência de Renan em seu espírito, confessa V. ao mesmo que "o diletantismo dele o transviou". Toda essa exposição é sincera, e no intróito exata. Efetivamente, ainda me lembra o tempo em que um gesto seu, de pura fascinação, me mostrou todo o alcance da influência que Chateaubriand exercia então em seu espírito. O estudo do contraste destes dois homens é altamente fino e cheio de interesse. Um e outro lá vão, e a prova melhor da veracidade da confissão aqui feita é a equidade do juízo, a franqueza da crítica, o modo por que afirma que, apesar da religiosidade do exegeta, não se pôde contentar com a filosofia dele.

Reli *Massangana*. Essa página da infância, já narrada em nossa língua, e agora transposta à francesa, que V. cultivou também com amor, dá imagem da vida e

do engenho do Norte, ainda para quem os conheça de outiva ou de leitura; deve ser verdadeira.

Não há aqui só o homem de pensamento ou apenas temperado por ele; há ainda o sentimento evocado e saudoso, a obediência viva que se compraz em acudir ao impulso da vontade. Tudo aí, desde o sino do trabalho até a paciência do trabalhador, a velha madrinha, senhora de engenho, e a jovem mucama, tudo respira esse passado que não torna, nem com as doçuras ao coração do moço antigo, nem com as amarguras ao cérebro do atual pensador. Tudo lá vai com os primeiros educadores eminentes do seu espírito, ficando V. neste trabalho de história e de política, que ora faz em benefício de um nome grande e comum a todos nós; mas o pensamento vive e viverá. Adeus, meu caro Nabuco, ainda uma vez agradeço a impressão que me deu; e oxalá não esqueça este velho amigo em quem a admiração reforça a afeição, que é grande.



*Machado de Assis em fotografia de 1905. Acervo da Biblioteca nacional Digital*



## *Machado de Assis*

**Homenagem do  
CENTRO CARIOCA**

*no Centenário de seu nascimento*

*1839 - 21 de Junho - 1939*

*Homenagem do Centro Carioca ao Centenário do nascimento de Machado de Assis, em 1939. Ilustração de Aramando Pacheco. Fonte: Biblioteca Nacional Digital)*



*Estátua de bronze na fachada do prédio da Academia Brasileira de Letras. Acervo da Biblioteca Nacional Digital*



*Carolina Augusta Machado de Assis, esposa de Machado de Assis. Acervo da Biblioteca nacional Digital*



*Casa em que faleceu o escritor Machado de Assis ( Fonte: Biblioteca Nacional Digital)*



I-9,5,51

Carta 10<sup>7</sup>/<sub>10</sub> PB



hbb. 876 c  
1975

Meu caro Raimundo Correia,

A distancia não tira a  
memória aos amigos. O  
seu telegramma de ontem  
chegou a tempo de 14 dias  
pelo que cá estavam com-  
migo, e pensavam no au-  
sente. Muito obrigado  
pelas suas boas palavras,  
e um cordial aperto de  
mão. Adeus, caro poeta;  
saudades de

Velho am<sup>o</sup> & confr.  
Machado de Assis.

## HOMENAGEM DE FON-FON A MACHADO DE ASSIS



### BILHETES

À Côra

Não tem razão a tua rápida e delicada recriminação de hontem. Não é a minha sentimentalidade affectiva por ti, que está a diminuir; não é a novidade do assumpto que me falta. E' o tempo, minha doce amiga, é o tempo, que não me sobra.

Desde que o meu inefavel amigo, Dr. Assis Carvalho, nas suas funções emeritas de chronista mundano, descobriu no desageito da minha pessoa, apreciaveis aptidões naturaes para um acurado funcionamento smart, tenho levado uma vida tremendamente agitada, principalmente, depois que a confiança dignificadora do redactor chefe da *Petala de Rosa*, diario das elegancias de Todos os Santos, commetteu-me o encargo desesperado de chronista mundano daquelle suburbio.

Não me farta a elegancia chic dos *five o' clock*; não me julgo nunca satisfeito com o encanto dos *flirts* nas recepções semanaes da sociedade que se diverte, nem me empanurraram as discursseiras esmagadoras das inaugurações officiaes. Tenho ido a tudo, assistindo a tudo, supportingo tudo, com a heroicidade marcial de um Napoleão, ou de um japonéz como melhor exige agora a esthetica das comparações de valor militar.

Para ser completa a minha aprendizagem elegante, só me falta frequentar as sessões do Congresso, o convidado de todas as festas, conviver com o *sympathico* Dr. Miguel Calmon, o protagonista actual de todas as inaugurações e participar da intimidade do Barão do Rio Branco, o heroe de todos os banquetes. Só então poderei dar por terminada e completa a minha educação mundana.

Ahi está, portanto, minha doce amiga, a razão principal e verdadeira de serem mais espaçados estes meus pequenos e insipidos bilhetes.

Do teu FLAVIO.

### No rasto de uma saia

Ubaldo Ferraz de Soja Pitada é um homem pacato, que muito préza os seus galões de capitão da guarda-nacional, mas incapaz de uma violencia rubra. Até mesmo o sangue de gallinha lhe põe arrepios na pelle.

Mas o pacato Ubaldo, bom chefe de familia e zeloso funcionario publico, tem o fraco de conquistador, se lhe passasse pelos olhos, ainda mesmo que não fosse no escuro, um cabo de vas-soura com saias, o nosso Ubaldo perderia a razão. O peor é que o desempenado Capitão Ubaldo soffre de myopia.

Ora, acontecen que, em uma dessas noites chuvosas, e por ter se partido a luneta do Ubaldo, elle mal vislumbrou na Avenida uma saia, ficou logo irrequieto como se tivesse pós de mico no corpo. A saia passou por elle, quasi a roçar-lhe os joelhos. Foi um incendio! O capitão Ubaldo piscou os olhos, pigarreou, affirmou a vista.

Era uma rapariga d'appetite. Alta, fornida de carnes, andar terso e pisar desembaraçado. Trajava de negro e ia num passo de quem diz *suivez, moi jeune homme*...

O nosso Ubaldo não quiz saber de mais nada, despregou-se no encalço da *divetti*. E, zás, ella por aqui e elle no seu rasto; ella por alli e elle toca a atravessar a rua... Mas, o demo da rapariga cada vez andava mais depressa. O Ubaldo, desesperado por seguil-a, déra varios encontrões em alguns transeuntes, esbarrára contra uma parede, por um triz que não fica esmagado sob um automovel.

Por fim, quasi ao fim da Avenida, no seu mais deserto ponto, ás nove da noite, consegue o Ubaldo acertar o passo com a sua *corça*. E logo, blandicioso, meio bábado:

— Porque me foges assim, luz de amor?...

A rapariga estacou, e com uma voz de bombardão!

— O' senhor!... pois eu?... um sacerdote... um padre!...

Ubaldo arregalou os olhos, mingou-os, esforçou-se para vêr e, dando com o reverendo que lhe parecera mulher, desfez-se em zumbaías e desculpas, em que havia o tremor do receio e o vexame do ridiculo. Pobre Ubaldo!... mas, por isso, elle perderá essa mania de conquistador a todo o transe.

João do Mangue.

**Jornal do Commercio** — Não offenderemos aqui a susceptibilidade do decano da imprensa carioca, denominando a p rção enorme de annos que, tão galhardamente, completou no 1º do corrente; não commetteremos esta infantilidade.

Limitamo-nos apenas a enviar-lhe as nossas sinceras e effusivas saudações por essa data que deve ser tão grata, ao venerando collega, como a todos os que trabalham na imprensa.

Escriptorio  
Avenida Central, 157  
1º andar  
— Tel. 181 —

Club de Moveis da CASA COSTREJEAN

Venda de moveis a prestações semanaes de 7\$000  
com sorteios em 50 semanas.

Fabrica e Deposito  
105, Lavradio, 105  
— Tel. 172 —