

Texto-Fonte:  
*Obra Completa* de Machado de Assis,  
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. II, 1994.

Texto-Fonte:  
*Crítica Teatral*, Machado de Assis,  
Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1938.

Publicado originalmente de 29/03/1860 a 1879.

**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 levara.

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 inerte 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 opor 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 ramalhete 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, remuneram-se todos os vícios, desde que todos os vícios pagam os pergaminhos das graças.

No enalço 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 tranqüillidade 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, hão 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 palpitar 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 juizes 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 Garrik 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 sobremodo 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, filaiucioso, 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.

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 Vitor 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 Romantismo 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 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. A 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 intuítos 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 *Olgato* 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 Vitor 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. *Oligioto* confirma as nossas impressões gerais acerca da tragédia do Sr. Dr. Magalhães; têm ambas os mesmos defeitos e as mesmas belezas; *Oligioto* 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 *Oligioto* 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 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 *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; acrescente-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*.

## //

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 estranho: 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, consinta-nos 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 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.

Vejam os 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.

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 eloqüência.

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 preocupa-se 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 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 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 Lusbela. Lusbela vem de Lusbel, o personagem dos *Milagres de Santo Antônio*, que ela aplaudiu um dia no teatro de S. 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 prevê-la, Lusbela 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 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 3.º, já moram com Lusbela a irmã e o pai. Quem compara a castidade de Cristina e a perversidade de Lusbela, ressentido-se deste contacto 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 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.

## //

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 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 rusgas 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. 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 consequência; 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 cinquenta 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.

## **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 tîlburi, 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 *Século*, 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 meia, 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 pífido 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 água 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 aprenderses, ó homens (clamou o pregador em um raptó de magnífica eloqüência), quando aprenderses a resistir à rede e ao anzol? Quando chegares a conter a fome, antes do que morder um verme ilusório? quando alcançares 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 entremeadó 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, relembando 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 muita vez, 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 ouve 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, Anfitrión;  
Vois comme pour Alcène il étale sa flamme;  
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 galantinha 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 bacia 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 reboçadas 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 avanteja 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.*