

Críticas Teatrais, de Machado de Assis

Fonte:

ASSIS, Machado de. *Críticas teatrais*. São Paulo: LEL, [s.d.]. p.200-229. (Obras ilustradas de Machado de Assis, v.4).

Texto proveniente de:

A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo

Permitido o uso apenas para fins educacionais.

Texto-base digitalizado por:

Jacqueline Rizental Machado – Curitiba/PR

Este material pode ser redistribuído livremente, desde que não seja alterado, e que as informações acima sejam mantidas. Para maiores informações, escreva para <bibvirt@futuro.usp.br>.

Estamos em busca de patrocinadores e voluntários para nos ajudar a manter este projeto. Se você quer ajudar de alguma forma, mande um e-mail para <bibvirt@futuro.usp.br> e saiba como isso é possível.

CRITICAS TEATRAIS Machado de Assis

IDÉIAS SOBRE O TEATRO

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. Querer levantar luta entre um princípio falso, decaído, e uma idéia verdadeira que se levanta, é encerrar nas grades de uma gaiola as verdades puras que se evidenciam no cérebro de Salomão de Caus.

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

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

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

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

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

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

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

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

A arte dramática tornou-se definitivamente uma carreira pública.

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

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

É um fiat de reforma que precisa este caos.

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

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

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

O ESPELHO, 25 de setembro de 1859.

II

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

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

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

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

Falta de emulação? Donde vem ela? Das platéias?

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

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

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

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

Conseguiram fazê-lo.

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

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

Nada!

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

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

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

Ainda mais essa!

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

Vejamos.

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

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

Tarefa estéril!

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

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

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

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

É quase capital a diferença.

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

É justamente o que não temos.

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

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

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

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

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

O que é necessário para esse fim?

Iniciativa e mais iniciativa.

O ESPELHO, 2 de outubro de 1859.

III

O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO

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

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

Como estes alvos um conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantido pelo governo, sustentado pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas.

Todas as tentativas, pois, toda a idéia para nulificar uma instituição como esta, é nulificar, o teatro, e tirar-lhe a feição civilizadora que porventura lhe assiste.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O ESPELHO, 25 de dezembro de 1859.

REVISTA DOS TEATROS

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais tarde aplicaremos el cuento.

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

Henriqueta Brenard é uma rapariga aldeã que vivia no regaço da paz em casa dos seus pais, um honrado vendedor de trigos, e uma matrona respeitável, a Sra. Marta. Um campônio da vizinhança está apaixonado pela menina Henriqueta, e vem pedi-la aos bons e velhos aldeãos. Estes

dão o seu consentimento. A menina, porém, está apaixonada por sua vez por um Roberto que lhe soube captar o coração, e que nada tem de campônio. Entretanto acode à vontade dos pais.

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

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

É ocasião de falar do estrangeiro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Deste teatro pouco tenho a dizer.

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

É um belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento. Todos já sabem que o autor da Moreninha faz lindíssimos versos. Os de drama são de mestre. Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas chegou a um desfecho sanguinolento, nada conforme com o gosto dramático moderno, mas decerto o único, que reclamava a situação. É um escravo que ama à senhora, e que se sacrifica por ela - matando o noivo que lhe estava destinado, mas a quem ela não amava decerto. Essa moça, Branca, ama entretanto a um outro, e Cobé, o pobre escravo - a quem uma sociedade de demônios tirara o direito de amar, quando reconhecia (ainda hoje) o direito de torcer a consciência e as faculdades de um homem, Cobé sabe morrer por ela.

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

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

Por agora vou dar o ponto final. Descanse os seus lindos olhos; e se gostou da minha prosa espere-me domingo.

Não é bom cansar as cabeças loiras.

11 de setembro de 1859.

SUMÁRIO: - Sr. Pedro. - Sineiro de S. Paulo. - Ginásio. - Feio de corpo - bonito n' alma. - Os amores de um marinheiro. Luís.

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

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

As apreensões do drama e do desempenho. Sobre o todo talvez pudesse dizer alguma coisa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E Baltasar, então! Ainda ontem (12) o lavrador do Luís deu ao público mais uma ocasião de ser apreciado. É ainda o lavrador de que falei, com o estudo dos menores gestos, de todas as inflexões. Tanto melhor! confirma a opinião da crítica e do público.

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

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

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

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

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

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

13 de novembro de 1859

SUMÁRIO: - S. Pedro. – O cativo de Fez, e Dez contos de papelotes. – Ópera Nacional. – Pipelet. – S. Januário. Duas palavras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Adiante.

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

Não é digna de um público ilustrado a comédia Dez contos de papelotes; sinto dizê-lo, mas a minha probidade está antes de tudo.

Dois sujeitos, um belchior, e outro, não me lembro de que profissão, entram em casa de uma menina solteira que mora com sua tia, e que vai casar com um primo. A tia não aparece nunca e ninguém dá fé da entrada dos dois gamenhos apesar de alta e estirada voz do belchior.

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

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

E assim por diante.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O ESPELHO, 11 de dezembro de 1859

REVISTA DRAMÁTICA (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO)

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 da censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de envolta com as calúnias.

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

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

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte 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, 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 casa 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 não me puder conservar nessa altura, os leitores terão um folhetim de mãos, e eu um argumento de que – cometer empresas destas, não é uma tarefa para quem não tem o espírito de um temperamento superior.

Sirvam estas palavras de programa.

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

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

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

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

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

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

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

Estamos com dois teatros em ativo; uma nova companhia se organiza para abrir em pouco o teatro Variedades; a 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 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 período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento.

Esta peça intitula-se Mãe.

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

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

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

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

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

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

Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, porque com dinheiro 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 na peça, trata de vender, e ao mesmo Peixoto, a mobília de sua casa.

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

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

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

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

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

– Desgraçado, vendeste tua mãe!

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

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

Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora que este o sabe, aparece envenenada. A cena é dolorosa e tocante; a despedida para sempre de um filho, no momento em que acaba de conhecer sua mãe, é por si uma situação tormentosa e dramática.

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

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

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

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

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

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

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

Há um meirinho na peça desempenhada 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 Titiro, mas entre os nevoeiros de Petrópolis, ou nas montanhas da velha Tijuca.

29 de março de 1860.

SUMÁRIO: - Dalila. – Espinhos e flores, de Camilo Castelo Branco.

O maior feito de César não foi vencer Pompeu, mas atravessar o Rubicão.

Nos outros da história moderna, também temos o nosso Rubicão 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 ânsias 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 atroz. 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 do 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.

Antônio 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 campanha. É o ideal da vaidade com todos os seus caprichos, com todas as suas lascivas. 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 e 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 roquenhos da gusla, 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 um 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 Luís 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 estréias 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; ama-a e não o saciam as glórias da arte. 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 o por um baluarte energético 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 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 fidalga para surpreender o espírito adolescente de André.

Carnioli toma o caminho mais curto; fere a vaidade à princesa; depois, um lenço caído com um ramallete no palco, uma restituição no dia seguinte, uma cena de sedução, um beijo, a obra está completa; Amélia está órfã de seu amor; Sansão está aos pés de Dalila.

O que se segue é atroz: o filtro do amor da princesa foi adormecer a pobre criança que nem ouvir os soluços do seu primeiro amor.

Carnioli arrependeu-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 Silícia; 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 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 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 Castelo Branco.

Camilo Castelo 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 excepcional em que um amor culpado colocou Josefina.

É em um banquete, que Oliveira, narrando a história de sua irmã, prepara o seu sedutor Luís de Ataíde, a reparar o mal feito.

Luís 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.

O TEATRO NACIONAL

Há uns bons trinta anos o Misanthropo e o Tartufo faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil ressuscitar as duas imortais comédias. Querera isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Víctor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há referências 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, contemplem 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 pode 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 desenfasiar 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 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 Víctor Hugo, pode atravessar os mares, e penetrar no Brasil, o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a idéia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do romanticismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a idéia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultra-romanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que

escurerem 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 de 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 estatutária, 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. Conselheiros José de Alencar e Drs. Macedo, e Meneses e Sousa. Além disso, consta-nos de fonte insuspeita que S. Exa. 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, porque 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 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 de 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.

Os pareceres 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 das 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 regime 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 marcar 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 por 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 já 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 – neves – 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.

13 de fevereiro de 1866.

O TEATRO DE GONÇALVES DE MAGALHÃES

Antônio José. – Olgiato

O nome do Sr. Magalhães, autor de Antônio José, está ligado à história do teatro brasileiro; aos seus esforços deve-se a reforma da cena no tocante Pa 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 intuits 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 Meipomene, crítica sincera e amiga não pode deixar de aplaudi-lo e estimá-lo. Poeta de elevado talento, mas puramente lírico, essencialmente elegaco, buscando casar o fervor poético e contemplação filosófica, o autor de Olgiato não é um talento dramático na acepção restrita da expressão.

Quando a sua musa avista de longe a cidade eterna, ou pisa o gelo dos Alpes, ou atravessa o campo de Waterloo, vê-se que tudo isso é domínio dela, e a linguagem em que exprime os seus sentimentos é uma linguagem própria. O tom da eregia é natural e profundo nas poucas páginas dos Ministérios, livro armado 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, a meditação filosófica, é a 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 americano; alistavam-se aqui românticos e clássicos; e todavia o autor de Antônio José não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Vítor Hugo.

O poeta faz essa confissão nos prefácios que acompanham as suas duas peças, acrescentando que, não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos. Mas, apesar desta confissão, vê-se que o poeta queria principalmente protestar contra o caminho que levava a poesia dramática, graças as exagerações da escola romântica, procurando infundir no espírito público melhor sentimento de arte. Poderia consegui-lo, se acaso exercesse uma ação mais eficaz mediante um trabalho mais ativo, e uma produção mais fecunda; o seu exemplo despertaria outros, e os talentos nacionais fariam uma cruzada civilizadora. Infelizmente não aconteceu assim. Apareceram, é verdade, depois das obras do poeta, outras 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 da 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 interesse, e em alguns pontos, maior gravidade. Não estranhará esta última expressão quem tiver presente à memória o expediente usado pelo poeta para que frei Gil venha a saber do refúgio de Antônio José, e bem assim as reflexões de Lúcia, descendente em linha reta de Martine e Toinette.

Não é nossa intenção entrar em análise minuciosa; apenas exprimimos as nossas dúvidas e impressões. Será fácil cotejar este rápido juízo com a obra do poeta. Olgiato confirma as nossas impressões gerais acerca da tragédia do Sr. Dr. Magalhães; têm ambas os mesmos defeitos e as mesmas belezas; Olgiato é sem dúvida mais dramático; há cenas patéticas, situações interessantes e vivas; mas estas qualidades, que sobressaem sobretudo por comparação, não destroem a nossa apreciação acerca do talento poético do Sr. Magalhães. Quando o autor põe na boca dos seus personagens conceitos filosóficos e reflexões morais, entra no seu gênero, e produz efeitos excelentes; mas desde que estabelece a luta dramática e faz a pintura dos caracteres, sente-se que lhe falta a imaginação própria e especial da cena.

O assunto de Olgiato foi bem escolhido, por suas condições dramáticas; nesse ponto a história oferecia elementos próprios ao poeta. Exclui 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.

Previendo 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 levaria longe, e 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 ocultaremos que, aos nossos olhos, as suas tendências não são dramáticas; isto posto, crescem de vulto as belezas das duas peças, do mesmo modo que lhe diminuem as imperfeições.

Abandonando o coturno de Melpómene, 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.

27 de fevereiro de 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 do *Cego* e do *Cobé*. Desgraçadamente, causas que os leitores não ignoram fizeram cessar 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.

Desculpe-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 de 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 de 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 não encerra todo o autor das *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 do *Demônio familiar*. O quadro do *Verso e reverso* era restrito demais para empregar rigorosamente esta condição da arte; e todavia 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 qualidade 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-la mas defini-la; se o autor do *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 o 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 usa e abusa de todas as liberdades que lhe dá a sua posição especial; depois, como abusa ela 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-lhe 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 do *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; e se de certo ponto em diante, cedendo as 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 do *Demônio familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm caráter 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; no *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 no *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 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 doutor do *Demônio familiar*.

6 de março de 1866.

II

A reabilitação da mulher perdida, tal foi durante muito tempo a questão formulada e debatida no romance e no teatro. Negavam uns, afirmavam outros, dividiam-se os ânimos, traçavam-se campos opostos; e durante uma larga porção de tempo a heroína do dia oscilou entre as gemônias e o capitólio.

Não tem conta a soma de talento empregado nesse debate, e é 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 o maior estava na coisa em si, na própria escolha do assunto, na pintura da sociedade que se trasladava para a cena. Que a conclusão fosse afirmativa ou negativa, pouco importa em matéria de arte. O certo é que muitos espíritos delicados não puderam fugir à tentação; e para atestar que a tentação era grande, basta lembrar dois nomes, um nosso, outro estrangeiro: o autor do *Casamento de Olímpia*, e o autor das *Artes 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 elemento 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 dos costumes e de caracteres, quis o Sr. conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia. Nisto, o autor das *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 só uma de encarar o talento do autor.

É evidente que a comédia *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 da Carolina; mas quem vê a 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 isso acaso um ato de regeneração? Não, o autor das *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 *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 interesse 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 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 das *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, a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?

Vindo depois do *Demônio familiar*, encerram muitas das qualidades do autor, revelando sobretudo as tendências dramáticas, tão pronunciadas como as tendências cômicas do *Demônio familiar* e do *Verso e reverso*. No empenho de não poupar nenhuma das angústias que devem acometer a mulher perdida da sua peça, o autor não hesitou em produzir a última cena do 4º ato. O efeito é terrível, o contraste medonho; mas, 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 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 acontecimentos que ocorreram por ocasião das *Asas de um anjo*, declarou que quebrava a pena e fazia dos pedaços uma cruz. Declaração do poeta, que um carinho da musa fez esquecer mais tarde. Às *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 pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, é 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 o compreendeu, como o executou com uma consciência e uma inspiração que não nos cansamos de louvar.

Vejamos o que é essa mãe. Joana, estando ainda com o seu primeiro senhor, teve um filho que foi perfilhado por um homem que a comprou, apenas nascido o menino. Morreu esse, instituindo o rapaz como seu herdeiro; nada mais fácil a Joana do que descobrir ao moço Jorge o mistério do seu

nascimento. Mas então onde estava a heroína? Joana guarda religiosamente o segredo e encerra-se toda na obscuridade da sua abnegação, com receio de que Jorge venha a 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 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 à 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 os 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 e 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 que 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 nos houvesse dado o *Demônio familiar*, isto é, a alta expressão dos costumes domésticos, e *Mãe*, a imagem augusta da maternidade.

13 de março de 1866.

III

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribuiu 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 das *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 gênero literário tão gêmeo que pareceria, não outro homem, mas a metade deste, a sua parte complementar? O meio simples de resolver a dívida 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 é 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 toma 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 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 incontestáveis 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 uma situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta.

A cor local é uma das preocupações do autor do *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; rompidos 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 à 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 estratagema 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 das *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 Expiração*.

Como dissemos, é o Sr. J. de 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 Garret. Nem sempre estamos de acordo com o distinto escritor; já manifestamos as nossas divergências pelo que diz respeito 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 do *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 do *Demônio familiar* estas esperanças são legítimas.

27 de março de 1866.