

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

Publicado em *Relíquias de Casa Velha*, Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1906.

O TEATRO NACIONAL

Há uns bons trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil *ressuscitar* as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplam atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz.

Deduzir de semelhante estado a culpa do público, seria transformar o efeito em causa. O público não tem culpa nenhuma, nem do estado da arte, nem da sua indiferença por ela; uma prova disso é a solicitude com que corre a ver a primeira representação das peças nacionais, e os aplausos com que sempre recebe os autores e as obras, ainda as menos corretas. Graças a essa solicitude, mais claramente manifestada nestes últimos anos, o teatro nacional pôde enriquecer-se com algumas peças de vulto, frutos de uma natural emulação, que, aliás, também amorteceu pelas mesmas causas que produziram a indiferença pública. Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo.

As testemunhas do tempo dizem que as comédias citadas acima acham sempre o público disposto e atencioso; era um sintoma excelente. É verdade que, depois do *Tartufo*, aparecia *Pourcegnac* e mais o cortejo dos boticários e dos truões, no dia seguinte ao do *Misanthropo*, ia-se ver o doutoramento do *Doente Imaginário*. Neste ponto o teatro brasileiro de 1830 não podia andar adiante da Comédia Francesa, onde, segundo cremos, ainda se não dispensam os acessórios daquelas duas excelentes farsas, se é que se pode chamar farsa ao *Doente Imaginário*.

Os diretores daquele tempo pareciam compreender que o gosto devia ser plantado a pouco e pouco, e para fazer aceitar o Molière do alto cômico, davam também o Molière do baixo cômico; inimitáveis ambos. Fazia-se o que, em matéria financeira, se chama dar curso forçado às notas, com a diferença, porém, de que ali obrigava-se o curso do ouro de lei. Nem eram esses os únicos exemplos de preciosas exumações; mas nem esses nem outros puderam subsistir; causas, em parte naturais, em parte desconhecidas, trouxeram ao teatro fluminense uma nova situação.

Não é preciso dizer que a principal dessas causas foi a reforma romântica; desde que a nova escola, constituída sob a direção de Victor Hugo pôde atravessar os mares, e penetrar no Brasil, o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a idéia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do Romanticismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a idéia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se Ultra-romanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. Quanto mais o público as aplaudia, mais requintava a inventiva dos poetas; até que a arte, já trucidada pelos maus imitadores, foi empolgada por especuladores excelentes, que fizeram da extravagância dramática um meio de existência. Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho de verdadeiro talento.

Sem haver terminado o período romântico, mas apenas amortecido o primeiro entusiasmo, aportou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de aplausos; como anteriormente, veio-lhes no encalço a longa série das imitações e das exagerações; e o Ultra-realismo tomou o lugar do Ultra-romanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público. Salvaram-se felizmente os autores nacionais. A estas causas, que chamaremos históricas, juntam-se outras, circunstanciais ou fortuitas, e nem por isso menos poderosas; há, porém, uma que vence as demais, e que nos parece de caráter grave: apontá-la é mostrar a natureza do remédio aplicável à doença.

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.

Argumentar com o exemplo do estrangeiro seria, sobre prolixo, ocioso. Basta lembrar que a idéia da criação de um teatro normal já entrou nas preocupações do governo do Brasil. O Sr. Conselheiro Sousa Ramos, quando ministro do império, em 1862, nomeou uma comissão composta de pessoas competentes para propor as medidas tendentes ao melhoramento do teatro brasileiro. Essas pessoas eram os Srs. Conselheiro José de Alencar e Drs. Macedo e Meneses e Sousa. Além disso, consta-nos de fonte insuspeita que S. Ex.^a escrevera ao Sr. Porto Alegre pedindo igualmente o auxílio das suas luzes neste assunto, e existe a resposta do autor do *Colombo* nos arquivos da secretaria de Estado. Não podemos deixar de mencionar com louvor o nome do Sr. Conselheiro Sousa Ramos pelos passos que deu, e que, infelizmente, não tiveram resultado prático.

A carta do Sr. Porto Alegre ocupa-se mais detidamente das condições arquitetônicas de um edifício para servir simultaneamente de teatro dramático e teatro lírico. Os pareceres da comissão é que tratam mais minuciosamente do assunto; dizemos os pareceres, por que o Sr. Dr. Macedo separou-se da opinião dos seus colegas, e deu voto individual. O parecer da maioria da comissão estabelece de uma maneira definitiva a necessidade da construção de um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional. O novo teatro deve chamar-se, diz o parecer, Comédia Brasileira, e será o teatro da alta comédia. Além disso, o

parecer mostra a necessidade de criar um conservatório dramático, de que seja presidente o inspetor-geral dos teatros, e que tenha por missão julgar da moralidade e das condições literárias das peças destinadas aos teatros subvencionados, e da moralidade, decência, religião, ordem pública, dos que pertencerem aos teatros de particulares. A Comédia Brasileira seria ocupada pela melhor companhia que se organizasse, com a qual o governo poderia contratar, e que receberia uma subvenção, tirada, bem como o custo do teatro, dos fundos votados pelo corpo legislativo para a academia da música. Os membros do conservatório dramático, nomeados pelo governo e substituídos trienalmente, perceberiam uma gratificação e teriam a seu cargo a inspeção interna de todos os teatros.

O parecer do Sr. Dr. Macedo, concordando, em certos pontos, com o da maioria da comissão, separa-se, entretanto, a outros respeito, e tais são, por exemplo, o da construção de um teatro, que não julga indispensável, e da organização do conservatório e da companhia normal. A maioria da comissão fez acompanhar o seu parecer de um projeto para a criação do novo conservatório dramático e providenciando acerca da construção de um teatro de Comédia Brasileira. O Sr. Dr. Macedo, além do parecer, deu também um projeto para a organização provisória do teatro normal, acompanhado de um orçamento de despesa e receita.

Esta simples exposição basta para mostrar o zelo da comissão em desempenhar a incumbência do governo, e neste sentido as vistas deste não podiam ser melhor auxiliadas. Dos dois pareceres o que nos agrada mais é o da maioria da comissão por ser o que nos parece abranger o interesse presente e o interesse futuro, dando à instituição um caráter definitivo, do qual depende a sua realização. Não temos grande fé numa organização provisória; a necessidade das aulas para a educação de artistas novos e aperfeiçoamento dos atuais, pode ser preenchida mesmo com o projeto da maioria da comissão, e julgamos esse acréscimo indispensável, porquanto é preciso legislar principalmente para o futuro. O governo do Brasil tem-se aplicado um pouco a este assunto, e era conveniente aproveitar-lhe os bons desejos e propor logo uma organização completa e definitiva. Fora sem dúvida para desejar que a Comédia Brasileira ficasse exclusivamente a cargo do governo, que faria dela uma dependência do ministério do Império, com orçamento votado pelo corpo legislativo. Nisto não vemos só unia condição de solenidade, mas também uma razão de segurança futura.

Criando um conservatório dramático, assentado em bases largas e definidas, com caráter público, a comissão atentou para uma necessidade indeclinável, sobretudo quando exige para as peças da Comédia Brasileira o exame das condições literárias. Sem isso, a idéia de um teatro-modelo ficaria burlada, e não raro veríamos invadi-lo os bárbaros da literatura. No régimen atual, a polícia tem a seu cargo o exame das peças no que respeita à moral e ordem pública. Não temos presente a lei, mas se ela não se exprime por outro modo, é difícil marear o limite da moralidade de uma peça, e nesse caso as atribuições da autoridade policial, sobre incompetentes, são vagas, o que não torna muito suave a posição dos escritores.

Sabemos que, além da comissão nomeada pelo Sr. Conselheiro Sousa Ramos, foi posteriormente consultada pelo Sr. Marquês de Olinda uma pessoa muito competente nesta matéria, que apresentou ao atual Sr. Presidente do Conselho um longo parecer. Temos razão para crer também que o Sr. Porto Alegre, consultado em 1862, já o tinha sido em 1853 e 1856. Vê-se, pois, que a criação do teatro normal entra há muito tempo nas preocupações do governo. À urgência da matéria não se tirava o caráter de importância. e assim pode-se explicar o escrúpulo do governo em não pôr mãos à obra, sem estar perfeitamente esclarecido. Os nomes das pessoas consultadas, o desenvolvimento das diferentes idéias emitidas, e sobretudo o estado precário da literatura e da arte dramática, tudo está dizendo que a Comédia Brasileira deve ser criada de uma maneira formal e definitiva.

Esta demora em executar uma obra tão necessária ao país pode ter causas diversas, mas seguramente que uma delas é a não permanência dos estadistas no governo, e a natural alternativa da balança política; cremos, porém, que os interesses da arte entram naquela ordem de interesses perpétuos da sociedade, que andam a cargo da entidade moral do governo, e constituem, nesse caso, um dever geral e comum. Se, depois de tantos anos de amarga experiência, e dolorosas decepções, não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção do gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes nem fiéis.

Na esperança de que esta reforma se há de efetuar, aproveitaremos o tempo, enquanto ela não chega, para fazer um estudo dos nossos principais autores dramáticos, sem nos impormos nenhuma ordem de sucessão, nem fixação de épocas, e conforme nos forem propícios o tempo e a disposição. Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura.

Terminaríamos aqui, se um ilustre amigo não nos houvesse mimoseado com alguns versos inéditos e recentes do poeta brasileiro, o Sr. Francisco Muniz Barreto. Todos sabem que o Sr. Muniz Barreto é celebrado por seu raro talento de repentista; os versos em questão foram improvisados em circunstâncias singulares. Achava-se o poeta em casa do cônsul português na Bahia, onde igualmente estava Emília das Neves, a talentosa artista, tão aplaudida nos nossos teatros. Conversava-se, quando o poeta batendo aquelas palmas do costume, que no tempo de Bocage anunciavam os improvisos, compôs de um jacto este belíssimo soneto.

Por sábios e poetas sublimado,
Teu nome ilustre pelo orbe voa:
Outra Ristóri a fama te apregoa,
Outra Raquel, no português tablado.

Ao teu poder magnético, prostrado,
O mais rude auditório se agrilhoa;
Despir-te a fronte da imortal coroa
Não pode o tempo, não consegue o fado.

De atriz o teu condão é sem segundo;
Na cena, a cada instante, uma vitória
Sabes das almas conquistar no fundo.

Impera, Emília! É teu domínio — a história!
Teu sólio — o palco; tua corte — o mundo;
Teu cetro o drama; teu diadema — a glória.

Ouvindo estes versos tão vigorosamente inspirados, Emília das Neves cedeu a um movimento natural e correu a abraçar o poeta, retribuindo-lhe a fineza, com a expressão mais agradável a uma fronte anciã, com um beijo. Foi o mesmo que abrir uma nova fonte de improviso; sem deter-se um minuto, o poeta produziu as seguintes quadras faceiras e graciosas:

Como, sendo tu das *Neves*,
Musa, que vieste aqui,
Assim queima o peito à gente
Um beijo dado por ti?!

O que na face me deste,
Que acendeu-me o coração,

Não foi ósculo de — *neves*,
Foi um beijo de *vulcão*.

Neves — tenho eu na cabeça,
Do tempo pelos vaivéns;
Tu és só — *Neves* — no nome,
Té nos lábios fogo tens.

Beijando, não és — das *Neves*;
Do *sol*, Emília, tu és
Como *neves* se derretem
Os corações a teus pés.

O meu, que — *neve* — já era,
Ao toque do beijo teu,
Todo arder senti na chama,
Que da face lhe desceu.

Errou, quem o sobrenome
De — *Neves* — te pôs, atriz.
Que és das *lavas* não das *neves*,
Minha alma, acesa, me diz.

Chamem-te, embora, das *Neves*;
Vesúvio te hei de eu chamar,
Enquanto a impressão do beijo,
Que me deste, conservar.

Oh! se de irmã esse beijo
Produziu tamanho ardor,
Que incêndio não promovera,
Se fora um beijo de amor!...

Não te chames mais das *Neves*,
Mulher que abrasas assim;
Chama-te antes das *Luzes*,
E não te esqueças de mim.

Se me prometes, Emília,
De hora em hora um beijo igual,
Por sobre *neves* ou *fogo*
Dou comigo em Portugal.

Como dissemos, estes versos são ainda inéditos; e cabe aqui aos leitores do *Diário do Rio* o prazer de os receber em primeira mão.

Semana Literária, 13 de fevereiro, 1866.

O TEATRO DE GONÇALVES DE MAGALHÃES

O nome do Sr. Dr. Magalhães, autor de *Antônio José*, está ligado à história do teatro brasileiro; aos seus esforços deve-se a reforma da cena tocante à arte de declamação, e as suas tragédias foram realmente o primeiro passo firme da arte nacional. Foi na intenção de encaminhar o gosto público, que o Sr. Dr. Magalhães tentou aquela dupla reforma, e se mais tarde voltou à antiga situação, nem por isso se devem esquecer os intuitos do poeta e os resultados da sua benéfica influência.

Entretanto, o Sr. Dr. Magalhães só escreveu duas tragédias, traduziu outras, e algum tempo depois, encaminhado para funções diversas, deixou o teatro, onde lhe não faltaram aplausos. Teria ele reconhecido que não havia no seu talento as aptidões próprias para a arte dramática? Se tal foi o motivo que o levou a descalçar o coturno de Melpômene, crítica sincera e amiga não pode deixar de aplaudi-lo e estimá-lo. Poeta de elevado talento, mas puramente lírico, essencialmente elegíaco, buscando casar o fervor poético à contemplação filosófica, o autor de *Olgato* não é um talento dramático na acepção restrita da expressão.

Quando a sua musa avista de longe a cidade eterna, ou pisa o gelo dos Alpes, ou atravessa o campo de Waterloo, vê-se que tudo isso é domínio dela, e a linguagem em que exprime os seus sentimentos é uma linguagem própria. O tom da elegia é natural e profundo nas poucas páginas dos *Mistérios*, livro afinado pela lamentação de Jó e pela melancolia de Young. Mas a poesia dramática não tem esses caracteres, nem essa linguagem; e o gênio poético do Sr. Dr. Magalhães, levado, por natureza e por estudo, à meditação expressão dos sentimentos pessoais, não pode afrontar tranqüilamente as luzes da rampa.

Isto posto, simplifica-se a tarefa de quem examina as suas obras. O que se deve procurar então nas tragédias do Sr. Dr. Magalhães não é o resultado de uma vocação, mas simplesmente o resultado de um esforço intelectual, empregado no trabalho de uma forma que não é a sua. Mesmo assim, não é possível esquecer que o Sr. Dr. Magalhães é o fundador do teatro brasileiro, e nisto parece-nos que se pode resumir o seu maior elogio.

Quando o Sr. Dr. Magalhães escreveu as suas duas tragédias, estava ainda em muita excitação a querela das escolas; o ruído da luta no continente europeu vinha ecoar no continente americano; alistavam-se aqui românticos e clássicos; e todavia o autor de *Antônio José* não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Victor Hugo.

O poeta faz essa confissão nos prefácios que acompanham as suas duas peças, acrescentando que, não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos. Mas, apesar dessa confissão, vê-se que o poeta queria principalmente protestar contra o caminho que levava a poesia dramática, graças as exagerações da escola romântica, procurando infundir no espírito público melhor sentimento de arte. Poderia consegui-lo, se acaso exercesse uma ação mais eficaz mediante um trabalho mais ativo, e uma produção mais fecunda; o seu exemplo despertaria outros, e os talentos nacionais fariam uma cruzada civilizadora. Infelizmente não aconteceu assim. Apareceram, é verdade, depois das obras do poeta, outras obras dignas de atenção e cheias de talento; mas desses esforços isolados e intermitentes nenhuma eficácia podia resultar.

O assunto de *Antônio José* é tirado da história brasileira. Todos conhecem hoje o infeliz poeta que morreu numa das hecatombes inquisitoriais, por cuja renovação ainda suspiram as almas beatas. Pouco se conhece da vida de Antônio José, e ainda menos se conhecia, antes da tragédia do Sr. Dr. Magalhães. Mas do silêncio da história, diz o autor, aproveita-se com vantagem a poesia. O autor criou, pois, um enredo: pediu duas personagens à história, Antônio José e o Conde de Ericeira, e tirou três de sua imaginação, Mariana, Frei Gil e Lúcia. Com estes elementos escreveu a sua peça. Mesmo atendendo ao propósito do autor em não ser nem completamente clássico, nem completamente romântico, não se pode reconhecer no *Antônio José* o caráter de uma tragédia. Seria impróprio exigir a exclusão do elemento familiar na forma trágica ou a eterna repetição dos heróis romanos. Essa não é a nossa intenção; mas buscando realizar a *tragédia burguesa*, O Sr. Dr. Magalhães, segundo nos parece, não deu bastante atenção ao elemento puramente trágico, que devia dominar a ação, e que realmente não existe senão no 5º ato.

A ação, geralmente familiar, às vezes cômica, não diremos nas situações, mas no estilo, raras vezes desperta a comoção ou interessa a alma. O 5º ato a esse respeito não sofre censura; tem apenas duas cenas, mas cheias de interesse, e verdadeiramente dramáticas; o monólogo de Antônio José inspira grande piedade; as interrogações do judeu, condenado por uma instituição clerical a um bárbaro suplício, são cheias de filosofia e de pungente verdade; a cena entre Antônio José e Frei Gil é bem desenvolvida e bem terminada. A última fala do poeta é alta, é sentida, é eloqüente.

Ora, estes méritos que reconhecemos no 5º ato, não existem em tamanha soma no resto da tragédia. A própria versificação e o próprio estilo são diferentes entre os primeiros atos e o último. Há sem dúvida duas situações dramáticas, uma no 3º outra no 4º, mas não são de natureza a compensar a frieza e ausência de paixão do resto da peça.

Aproveitando-se do silêncio da história, o Sr. Dr. Magalhães imaginou uma fábula interessante, que, se fosse mais aprofundada, poderia dar magníficos efeitos. O amor de um frade por Mariana, a luta resultante dessa situação, a denúncia, a prisão e o suplício — eis um quadro vasto e fecundo. É verdade que o autor lutava, pelo que toca a Frei Gil, com a figura do imortal Tartufo; mas, sem pretender entrar em um confronto impossível, a execução do pensamento dramático, o poeta podia assumir maior interesse, e, em alguns pontos, maior gravidade. Não estranhará esta última expressão quem tiver presente à memória o expediente usado pelo poeta para que Frei Gil venha a saber do refúgio de Antônio José, e bem assim as reflexões de Lúcia, descendente em linha reta de Martine e Toinette.

Não é nossa intenção entrar em análise minuciosa; apenas exprimimos as nossas dúvidas e impressões. Será fácil cotejar este rápido juízo com a obra do poeta. *Oligiata* confirma as nossas impressões gerais acerca da tragédia do Sr. Dr. Magalhães; têm ambas os mesmos defeitos e as mesmas belezas; *Oligiata* 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 *Oligiata* foi bem escolhido, por suas condições dramáticas; nesse ponto a história oferecia elementos próprios ao poeta. Excluiu ele da tragédia o tirano Galeazzo, e explica o seu procedimento no prefácio que acompanha a obra: a razão de excluí-lo procede de ser Galeazzo um dos frios monstros da humanidade, diz o autor, e, além disso, por não ser necessário à ação da peça.

Destas duas razões, a segunda é legítima; mas a primeira não nos parece aceitável. O autor tinha o direito de transportar para a cena o Galeazzo da história, sem ofensa dos olhos do espectador, uma vez que conservasse a verdade íntima do caráter. A poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista.

Prevendo esta objeção, o Sr. Dr. Magalhães diz que não podia alterar a realidade histórica, porque fazia uma tragédia, — e não um drama. Não compreendemos esta distinção, e se ela exprime o que nos quer parecer, estamos em pleno desacordo com o poeta. Por que motivo haverá duas leis especiais para fazer servir a história à forma dramática e à forma trágica? A tragédia, a comédia e o drama são três formas distintas, de índole diversa; mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza e essa lei impõe-lhe o dever de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da

natureza e da história. Quando, há tempos apreciamos nesta folha a última produção do Sr. Mendes Leal, tivemos ocasião de desenvolver este pensamento, aliás corrente e conhecido; aplaudimos na obra do poeta português a aplicação perfeita deste dever indispensável, sem o qual, como escreve o escritor citado pelo Sr. Dr. Magalhães, Vitor Cousin, desce-se da classe dos artistas.

Mas isto nos levaria longe, o espaço de que dispomos hoje é em extremo acanhado. As duas tragédias do Sr. Dr. Magalhães merecem, apesar das imperfeições que nos parece haver nelas, uma apreciação mais detida e aprofundada. Em todo o caso, o nosso pensamento aí fica expresso e claro, embora em resumo. Reconhecendo os serviços do poeta em relação à arte dramática, o bom exemplo que deu, a consciência com que procurou haver-se no desempenho de uma missão toda voluntária, nem por isso lhe ocultaremos que, aos nossos olhos, as suas tendências não são dramáticas; isto posto, crescem de vulto as belezas das suas peças, do mesmo modo que lhe diminuem a imperfeições.

Abandonando o coturno de Melpômene, o poeta consultou o interesse da sua glória. Que ele nos cante de novo os desesperos, as aspirações, os sentimentos da alma, na forma essencialmente sua, com a língua que lhe é própria. O escritor, ainda novel e inexperiente, que assina estas linhas balbuciou a poesia, repetindo as páginas dos *Suspiros e Saudades* e as estrofes melancólicas dos *Mistérios*; para ele, o Sr. Dr. Magalhães não vale menos, sem *Antônio José* e *Olgiato*.

Semana Literária, 13 de fevereiro, 1866.

O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR

I

Uma grande parte das nossas obras dramáticas apareceu neste último decênio, devendo contar-se entre elas as estréias de autores de talento e de reputação, tais como os Srs. Conselheiro José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães e outros. O Sr. Dr. Macedo apresentou ao público, no mesmo período, novos dramas e comédias, e estava obrigado a fazê-lo, como autor d'*O Cego* e do *Cobé*. Desgraçadamente, causas que os leitores não ignoram fizeram cessar é entusiasmo de uma época que deu muito, e prometia mais. Deveremos citar entre essas causas a sedução política? Não há um, dos quatro nomes citados, que não tenha cedido aos requebros da deusa, uns na imprensa, outros na tribuna. Ora, a política que já nos absorveu, entre outros, três brilhantes talentos poéticos, o Sr. Conselheiro Otaviano, o Sr. Senador Firmino, o Sr. conselheiro José Maria do Amaral, ameaça fazer novos raptos na família das musas. Parece-nos, todavia, que se podem conciliar os interesses da causa pública e da causa poética. Basta romper de uma vez com o preconceito de que não cabem na mesma frente os louros da Fócion e os louros de Virgílio. Por que razão o poema inédito do Sr. Conselheiro Amaral e as poesias soltas do Sr. Conselheiro Otaviano não fariam boa figura ao lado dos seus despachos diplomáticos e dos seus escritos políticos? Até que ponto deve prevalecer um preconceito que condena espíritos educados em boa escola literária ao cultivo clandestino das musas?

Felizmente, devemos reconhecê-lo, vai-se rompendo a pouco e pouco com os velhos hábitos. O Sr. Dr. Macedo, que ocupa um lugar na política militante, publicou há tempos um romance; o Sr. Dr. Pedro Luís não hesita em compor uma ode, depois de proferir um discurso na Câmara; o Sr. Conselheiro Alencar que, apesar de retirado da cena política, será mais tarde ou mais cedo chamado a ela, enriqueceu a lista dos seus títulos literários. Que nenhum deles esmoreça nestes propósitos; é um serviço que a posteridade lhes agradecerá.

Desculpem-nos se há ingenuidade nestas reflexões; nem nos levem a mal se assumimos por este modo a promotoria do Parnaso, fazendo um libelo contra a república. Contra, não; mesmo que pregássemos o divórcio das musas e da política, ainda assim não conspirávamos em desfavor da sociedade; de qualquer modo é servi-la, e a história nos mostra que, após um longo período de séculos, é principalmente a musa de Homero que nos faz amar a pátria de Aristides.

Dos recentes poetas dramáticos a que nos referimos no começo deste artigo, é o Sr. Alencar um dos mais fecundos e laboriosos. Estreou em 1857, com uma comédia em dois atos, *Verso e Reverso*. A primeira representação foi anunciada sem nome de autor, e os aplausos com que foi recebida a obra animaram-lhe a vocação dramática; daí para cá escreveu o autor uma série de composições que, lhe criaram uma reputação verdadeiramente sólida. *Verso e Reverso* foi o prenúncio; não é decerto uma composição de longo fôlego; é uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios copiados da vida comum, ligados todos a uma verdadeira idéia de poeta. Essa idéia é simples; o efeito do amor no resultado das Impressões do homem. Aos olhos do protagonista, no curto intervalo de três meses, o mesmo quadro aparece sob um ponto de vista diverso; começa por achar no Rio de Janeiro um inferno, acaba por ver nele um paraíso; a influência da mulher explica tudo. Dizer isto é contar a comédia; a ação, de extrema simplicidade, não tem complicados enredos; mas o interesse mantém-se de princípio a fim, através de alguns episódios interessantes e de um diálogo, vivo e natural.

Verso e Reverso não se recomenda só por essas qualidades, mas também pela fiel pintura de alguns hábitos e tipos da época; alguns deles tendem a desaparecer, outros desapareceram e arrastariam consigo a obra do poeta, se ela não contivesse os elementos que guardam a vida, mesmo através das mudanças do tempo. Aquela comédia que encerra todo o autor d'*As Asas de um Anjo*, mas já se deixa ver ali a sua maneira, o seu estilo, o seu diálogo, tudo quanto representa a sua personalidade literária, extremamente original, extremamente própria. Há sobretudo um traço no talento dramático do Sr. Alencar, que já ali aparece de uma maneira viva e distinta; é a observação das coisas, que vai até as menores minuciosidades da vida, e a virtude do autor resulta dos esforços que faz por não fazer cair em excesso aquela qualidade preciosa. É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor d'*O Demônio Familiar*. O quadro do *Verso e Reverso* era restrito demais para empregar rigorosamente esta condição da arte; e todavia a comédia há de merecer a atenção dos espectadores, ainda quando desapareçam completamente da sociedade fluminense os elementos postos em jogo pelo autor; e isso graças a três coisas: ao pensamento capital da peça, ao desenho feliz de alguns caracteres, e às excelentes qualidades do diálogo.

Verso e Reverso deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e de boa veia cômica, prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa, o que não é desmerecê-las, mas defini-las; se o autor d'*O Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições da arte clássica.

Verso e Reverso não era ainda a alta comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão.

A alta comédia apareceu logo depois, com *O Demônio Familiar*. Essa é uma comédia de maior alento; o autor abraça aí um quadro mais vasto. O *demônio* da

comédia, o moleque Pedro, é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro. A introdução de Pedro em cena oferecia graves obstáculos; era preciso escapar-lhes por meios hábeis e seguros. Depois, como apresentar ao espírito do espectador o caráter do intrigante doméstico, mola real da ação, sem fazê-lo odioso e repugnante? Até que ponto fazer rir com indulgência e bom humor das intrigas do demônio familiar? Esta era a primeira dificuldade do caráter e do assunto. Pelo resultado já sabem os leitores que o autor venceu a dificuldade, dando ao moleque Pedro as atenuantes do seu procedimento, até levantá-lo mesmo ante a consciência do público.

Primeiramente, Pedro é o mimo da família, o *enfant gâté*, como diria a viajante Azevedo; e nisso pode-se ver desde logo um traço característico da vida brasileira. Colocado em uma condição intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo, Pedro volta e abusa de todas as liberdades que lhe dá a sua posição especial; depois, como abusa ele dessas liberdades? por que serve de portador às cartinhas amorosas de Alfredo? por que motivo compromete os amores de Eduardo por Henriqueta, e tenta abrir as relações de seu senhor com uma viúva rica? Uma simples aspiração de pajem e cocheiro; e aquilo que noutra repugnaria à consciência dos espectadores, acha-se perfeitamente explicado no caráter de Pedro. Com efeito, não se trata ali de dar um pequeno móvel a uma série de ações reprovadas; os motivos do procedimento de Pedro são realmente poderosos se atendermos a que a posição sonhada pelo moleque, está de perfeito acordo com o círculo limitado das suas aspirações, e da sua condição de escravo; acrescenta-se a isto a ignorância, a ausência de nenhum sentimento do dever, e tem-se a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Fígaro fluminense.

Parece-nos ter compreendido bem a significação do personagem principal d'*O Demônio Familiar*; esta foi, sem dúvida, a série de reflexões feitas pelo autor para transportar ao teatro aquele tipo eminentemente nosso. Ora, desde que entra em cena até o fim da peça, o caráter de Pedro não se desmente nunca: é a mesma vivacidade, a mesma ardileza, a mesma ignorância do alcance dos seus atos; se de certo ponto em diante, cedendo às admoestações do senhor, emprega as mesmas armas da primeira intriga em uma nova intriga que desfaça aquela, esse novo traço é o complemento do tipo. Nem é só isso: delatando os cálculos de Vasconcelos a respeito do pretendente de Henriqueta, Pedro usa do seu espírito enredador, sem grande consciência nem do bem nem do mal que pratica; mas a circunstância de desfazer um casamento que servia aos interesses de dois especuladores dá aos olhos do espectador uma lição verdadeiramente de comédia.

O Demônio Familiar apresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira; reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo; só as intrigas de Pedro transtornam aquela superfície: corre a ação ligeira, interessante, comovente mesmo, através de quatro atos, bem deduzidos e bem terminados. No desfecho da peça, Eduardo dá a liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grave responsabilidade que desse dia em diante deve pesar sobre ele, a quem só a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda. Não supomos que o Sr. Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões d'*O Demônio Familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consolam a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativo.

Em *Mãe* é a escrava que se sacrifica à sociedade, por amor do filho; n'*O Demônio Familiar*, é a sociedade que se vê obrigada a restituir a liberdade ao escravo delinqüente.

A peça acaba, sem abalos nem grandes peripécias, com a volta da paz da família e da felicidade geral. *All is well that ends well*, como na comédia de Shakespeare.

Não entramos nas minúcias da peça; apenas atendemos para o que ela apresenta de mais geral e mais belo; e contudo não falta ainda que apreciar n'*O Demônio Familiar*, como, por exemplo, os tipos de Azevedo e de Vasconcelos, as duas amigas Henriqueta e Carlotinha, tão brasileiras no espírito e na linguagem, e o caráter de Eduardo, nobre, generoso, amante. Eduardo sonha a família, a mulher, os hábitos domésticos, pelo padrão da família dele e dos costumes puros de sua casa. Mais de uma vez enuncia ele os seus desejos e aspirações, e é para agradecer a insistência com que o autor faz voltar, o espírito do personagem para esse assunto.

"A sociedade, diz Eduardo, isto é, a vida exterior, ameaça destruir a família, isto é, a vida interior."

A esta frase acrescentaremos este período:

A mulher moderna, diz Madama d'Agout, vive em um centro, que não é nem o ar grave da matrona romana, nem a morada aberta e festiva da cortesã grega, mas uma coisa intermediária que se chama *sociedade*, isto é, a reunião sem objeto de espíritos ociosos, sujeitos às prescrições de uma moral que pretende em vão conciliar as diversões de galanteria com os deveres da família.

Há, sem dúvida, mais coisas a dizer sobre a excelente comédia do Sr. José de Alencar; não nos falta disposição, mas espaço; nesta tarefa de apreciação literária há momentos de verdadeiro prazer; é quando se trata de um talento brilhante e de uma obra de gosto. Quando podemos achar uma dessas ocasiões é só com extremo pesar que não a aproveitamos toda.

Guardamos para outro artigo a apreciação das demais obras do distinto autor d'*O Demônio Familiar*.

II

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

Não tem conta a soma de talento empregado nesse debate, e realmente de invejar o esplendor de muitos nomes que figuraram nele. Mas, quaisquer que fossem os prodígios de invenção da parte dos poetas, não era possível fugir ao menor dos inconvenientes do assunto, que era a monotonia.

Era o menor, porque a maior estava na coisa em si, na própria escolha do assunto, na pintura da sociedade que se trasladava para a cena. Que a conclusão fosse afirmativa ou negativa, pouco importa em matéria de arte. O certo é que muitos espíritos delicados não puderam fugir à tentação; e para atestar que a tentação era grande, basta lembrar dois nomes, um nosso, outro estrangeiro: o autor do *Casamento de Olímpia*, e o autor d'*As Asas de um Anjo*. Nenhum deles concluiu pela afirmativa; as suas intenções morais eram boas, as suas idéias sãs; mas os costumes e os caracteres escolhidos como elementos das suas peças eram os mesmos que estavam em voga, e de qualquer modo, aplaudindo ou condenando, eram sempre os mesmos heróis que figuravam na cena. Só havia de mais o lustre de dois nomes estimados.

Depois de escrever *O Demônio Familiar*, comédia excelente, como estudo de costumes e de caracteres, quis o Sr. Conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia. Nisto, o autor d'*As Asas de um Anjo* não cedia somente à sedução do momento, formulava também uma opinião; é arriscado estar em desacordo com uma inteligência tão esclarecida, porque é arriscar-se a estar em

erro; não foi, porém, sem detido exame que adotamos uma opinião contrária à do ilustre escritor. A nossa divergência é de ponto de vista; pode a verdade não estar da parte dele; mas, qualquer que seja a maneira por que encaremos a arte, há uma de encarar o talento do autor.

É evidente que a comédia *As Asas de um Anjo* não conclui pela afirmativa de tese tão celebrada; e foi o que muita gente não quis ver. A idéia da peça está contida em algumas palavras do personagem Meneses; Carolina exprime a punição dos pais, que descuraram a sua educação moral; do sedutor que a arrancou do seio da família, do segundo amante que a acabou de perder.

O epílogo da peça é o casamento de Carolina; mas quem vê aí sua reabilitação moral? Casamento quase clandestino, celebrado para proteger uma menina, filha dos erros de uma união sem as doçuras de amor nem a dignidade de família, é isto acaso um ato de regeneração? Não, o autor d'*As Asas de um Anjo* não quis restituir a Carolina os direitos morais que ela perdera. Mas isto, que é o desenlace de uma situação dada, não nos parece que justifique essa mesma situação. O que achamos reparável na comédia *As Asas de um Anjo* não é o desenlace, que nos parece lógico, é a situação de que nasce o desenlace; é o assunto em si.

O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesses e de lances dramáticos; a invenção é original, apesar do cansaço do assunto; mas o que sentimos é precisamente isso; é uma soma tão avultada de talento e de perícia empregada em um assunto, que, segundo a nossa opinião, devia ser excluído, da cena.

A teoria aceita e que presidiu antes de tudo ao gênero de peças de que tratamos é que, pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever. Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de Mármore*, o *Mundo do Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e *As Asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita d'*As Asas de um Anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?

Vindo depois d'*O Demônio Familiar*, *As Asas de um Anjo* encerram muitas das qualidades do autor, revelando sobretudo as tendências dramáticas, tão pronunciadas como as tendências cômicas d'*O Demônio Familiar* e do *Verso e Reverso*. No empenho de não poupar nenhuma das angústias que devem acometer a mulher perdida da sua 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 do lance, e dos sentimentos que ele inspira.

Faremos ainda um reparo, e será o último. Carolina que, segundo a frase de Meneses exprime a punição dos pais e dos seus corruptores, se pune a estes com justiça, aplica aos pais uma punição demasiado severa. Diz Meneses que eles não cuidaram da educação moral da filha; mas desta circunstância não existe vestígio algum na peça a não ser a asserção de Meneses; o primeiro ato apresenta um

aspecto de paz doméstica, de felicidade, de pureza, que contrasta vivamente com a fuga da moça, sem que apareça o menor indício dessa atenuante, se pode haver atenuante para o ato de Carolina.

O Sr. Conselheiro José de Alencar, logo depois dos acontecimento que ocorreram por ocasião d'*As Asas de um Anjo*, declarou que quebrava a pena e fazia dos pedaços uma cruz. Declaração de poeta que um carinho da musa fez esquecer mais tarde. Às *As Asas de um Anjo* sucedeu um drama, a que o autor intitulou *Mãe*. O contraste não podia ser maior; saíamos de uma comédia que contrariava o nossos sentimentos e as nossas idéias, e assistíamos ao melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados; estávamos diante de uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana bem concebida, bem executada, bem concluída. Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores.

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudesse proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. A maternidade na mulher escrava, a mãe cativa do próprio filho, eis a situação da peça. Achada a situação, era preciso saber apresentá-la, concluí-la; tornava-se preciso tirar dela todos os efeitos, todas as conseqüências, todos os lances possíveis; do contrário, seria desvirginá-la sem fecundá-la. O autor não só o compreendeu, como o executou com uma consciência e uma inspiração que não nos cansamos de louvar.

Vejamos o que é essa mãe. Joana, estando ainda com o seu primeiro senhor, teve um filho que foi perfilhado por um homem que a comprou, apenas nascido o menino. Morreu esse, instituindo o rapaz como seu herdeiro; nada mais fácil a Joana do que descobrir ao moço Jorge o mistério do seu nascimento. Mas então onde estava a heroína? Joana guarda religiosamente o segredo e encerra-se toda na obscuridade da sua abnegação, com receio de que Jorge venha desmerecer diante da sociedade, quando se conhecer a condição a raça de sua mãe. Ela não indaga, nem discute a justiça de semelhante preconceito; aceita-o calada e resignada, mais do que isso, feliz; porque o silêncio assegura-lhe, mais que tudo, a estima e a ventura de Jorge. Até aqui já o sacrifício era grande; mas cumpria que fosse imenso. Quando Jorge, para salvar o pai da noiva, precisa de uma certa soma de dinheiro Joana rasga a carta de liberdade dada anteriormente por Jorge e oferece-se em holocausto a necessidade do moço; é hipotecada. Mas os acontecimentos precipitam-se; o Dr. Lima, único que sabia do nascimento de Jorge, sabe da hipoteca de Joana, feita por um título de venda simulada, e profere essa frase tremenda, que faz estremecer de espectadores: "Desgraçado, tu vendeste tua mãe!"

Descoberto o segredo, Joana não hesita sobre o que deve fazer; teme pelo filho, e não quer lançar a menor sombra na sua felicidade: escrúpulo tocante, de que resulta o suicídio. Tal é a peripécia deste drama, onde o patético nasce de uma situação pungente e verdadeira.

Não diremos, uma por uma, todas as belas cenas deste drama tão superior; demais, seria inútil, pois que ele anda nas mãos de todos. Uma dessas cenas é aquela em que Joana, para salvar o futuro sogro do filho, e portanto a felicidade dele, procura convencer ao usurário Peixoto de que deve socorrer o moço, sobre a sua hipoteca pessoal. Nada mais pungente; sob aquele diálogo familiar, palpita o drama, aperta-se o coração, arrasam-se os olhos de lágrimas. Se Joana é a personagem mais importante da peça, nem por isso as outras deixam de inspirar verdadeiro interesse, sobretudo Jorge e Elisa, criatura frágil, e delicada, que produz inocentemente uma situação, como causa indireta do holocausto a que se

oferece Joana.

Não pode haver dúvida de que é esta a peça capital do Sr. José de Alencar: paixão, interesse, originalidade, um estudo profundo do coração humano, mais do que isso, do coração materno, tudo se reúne nesses quatro atos, tudo faz desta peça uma verdadeira criação. Desde então os louros de poeta dramático floresceram na frente do autor entrelaçados aos louros de poeta cômico. Villemain observa que a reunião dessas duas faces da arte teatral nos mesmos indivíduos é um sintoma das épocas decadentes; se esta regra é verdadeira, não pode deixar de ser confirmada pela exceção; e a exceção é decerto nossa época, no Brasil, época que mal começa, mas já se ilustra com algumas obras de mérito e de futuro.

Resta-nos pouco para completar o estudo das obras teatrais do Sr. José de Alencar, cujo lugar nas letras dramáticas estaria definido, mesmo que não houvesse dado *O Demônio Familiar*, isto é, a alta expressão dos costumes domésticos, e Mãe, isto é, a imagem augusta da maternidade.

III

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o Casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribui a peça ao Sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado. Será temeridade da nossa parte repetir o juízo do público? *O que é o Casamento?* reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático do autor d'*As Asas de um Anjo*; entre aquela peça e as outras do mesmo autor há uma semelhança fisionômica que não pode passar despercebida aos olhos da crítica. E atribuindo ao Sr. J. de Alencar a comédia em questão, não fazemos só um ato de justiça, resolvemos naturalmente uma questão, que seria insolúvel no caso de ser outro o autor da comédia, porque então onde iríamos buscar um Drômio de Atenas para opor a este Drômio de Éfeso? Quem seria esse gêmeo literário tão gêmeo que pareceria, não outro homem, mas a metade deste, a sua parte complementar? O meio simples de resolver a dúvida é dar a uma órfã tão bela um pai tão distinto.

O que é o casamento? pergunta o autor, e a peça é a resposta desta interrogação. Para compreender bem o título e casá-lo à peça, é preciso ter em vista que nem a pergunta nem a resposta podem ter caráter absoluto. O casamento é a confiança recíproca, tal é a conclusão de Miranda, em diálogo com Alves; e uma situação inesperada, uma situação fatal, que envolve a honra da esposa, embora inocente e pura, faz apagar no espírito do marido o mesmo sentimento em que, segundo ele, deve repousar a paz doméstica. Não é isto bastante para indicar que o autor não quis tirar conclusões gerais? O autor imaginou uma situação dramática: desenvolveu-a, concluiu-a. Há aí uma parte que pertence à ação dos sentimentos, e outra que pertence um pouco à ação do acaso, mas desse acaso que é, por assim dizer, o resultado de um grupo de circunstâncias. A peça rola sobre um caso de adultério suposto, adultério que seria igualmente um fratricídio, pois que é o próprio irmão de Miranda quem levanta os olhos para a esposa dele. A peça convida desde princípio toda a atenção do espectador; Henrique vem despedir-se de Isabel, pedindo-lhe perdão do sentimento que alimentou, e que ainda o domina; intervém o marido, Henrique foge; o marido ouve as palavras de Isabel assaz ambíguas para destruir todo o sentimento de conversa. Uma flor, que pouco antes estivera no peito de Sales, é encontrada pelo marido no chão; faz-lhe crer que é aquele gamenho ridículo o assassino da sua desonra. Miranda torna uma decisão extrema; quer matar a esposa. O grito da filha evita aquele crime.

Tal é o ponto de partida desta peça. Colocada entre o interesse da sua honra e o interesse do irmão do marido. Isabel sacrifica-se e aceita a situação criada por um erro que não é seu. Esta abnegação, que faz de Isabel uma verdadeira heroína,

aumenta de muito o interesse da peça, torna mais profunda a comoção dramática. A cada passo espera-se ouvir da esposa infeliz a narração fiel dos fatos, mas ela mantém-se na sua sublime reserva. Demais, a situação agravou-se depois da entrevista fatal; Henrique, amado já por Clarinha, irmã de Isabel, aparece casado no 2º ato, e esse casamento foi menos por corresponder às aspirações da moça, do que por achar um refúgio ao próprio sofrimento. Mas estes dois casais vivem em perfeita separação de cônjuges; Isabel e Miranda são dois estranhos em casa, ligados apenas pelo vínculo de uma inocente menina; Henrique e Clarinha vivem igualmente separados, e se a mocidade, a alegria, a leviandade mesmo de Clarinha, consegue dar à sua situação um aspecto menos sombrio, nem por isso Henrique escapa aos remorsos que o punham, e o trazem sempre longe da esposa.

Precipitam-se os acontecimentos; Miranda, depois de ultimar os negócios de restituir os bens de Isabel, anuncia-lhe que vai partir para a Europa; lembra-lhe que ela precisa da sua reputação, se não para si, nem para o marido, ao menos para a filha, que não tem culpa no crime que ele lhe supõe. Entretanto, como esta cena tem lugar em Petrópolis, Miranda anuncia que vem à corte; despede-se; é nesse intervalo que Henrique pode conversar algum tempo a sós com Isabel, a quem interroga sobre a frieza que nota há muito entre ela e o marido. Henrique faz ainda novos protestos de modo a salvar a honra de Isabel, que ele tão desastrosamente comprometera. Miranda, que tem voltado para vir buscar uma carta, ouve o diálogo. Perdoa a Henrique, e pede perdão à mulher.

Neste resumo, em que suprimimos muita coisa, aliás incontáveis belezas, pode ver-se a altura dramática da última peça do Sr. J. de Alencar. É certo que o desenlace, que um acaso precipita, seria talvez melhor se nascesse do próprio remorso de Henrique, uma vez sabida por ele a situação doméstica de Isabel. O perdão de Miranda arrancado pela confissão sincera e ingênua do irmão, levantaria muito mais o caráter do moço, aliás simpático e humano. Mas fora deste reparo, que a estima pelo autor arranca à nossa pena, a peça do Sr. J. de Alencar é das mais dramáticas e das mais bem concebidas do nosso teatro. O talento do autor, valente de si, robustecido pelo estudo, conseguiu conservar o mesmo interesse, a mesma vida, no meio de uma situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta.

A cor local é uma das preocupações do autor d'*O Demônio Familiar* e a habilidade dele está em distribuir as suas tintas de acordo com o resto do quadro evitando o sobrecarregado, o inútil, o descabido. Há nesta peça dois escravos, Joaquim e Rita; rompido os vínculos morais entre Miranda e Isabel, os dois escravos, educados na confiança e na intimidade de família, tornam-se os naturais confidentes de ambos, mas confidentes nulos, inspirando apenas uma meia confiança. É por eles que aquelas duas criaturas procuram saber das necessidades uma da outra, minorar quanto possam a desolação comum.

Bem estudado, isto é ainda um resto de amor da parte do marido, um sinal de estima da parte da mulher.

Henrique, entregue a punição do seu próprio arrependimento, acha-se mais tarde em situação igual à do irmão, o que acrescenta à peça um episódio interessante, intimamente ligado à peça, sendo mesmo um complemento dela. Clarinha, cortejada por Sales, aproveita um pedido de entrevista do gamenho, para reanimar a afeição de Henrique; este estratagemma leviano produz uma cena violenta e uma situação trágica. A perspicácia do drama salva tudo.

Tanto quanto nos permite a estreiteza do espaço, eis em resumo o drama do Sr. J. de Alencar, drama interessante, bem desenvolvido e lógico. É igualmente uma pintura da família, feita com aquela observação que o Sr. Alencar aplica sempre aos costumes privados. Caracteres sustentados, diálogo natural e vivo, estudo aplicado de sentimentos.

Além das peças do autor, que temos apreciado até hoje, uma há, que subiu à cena no Ginásio, *O Crédito*. Não tivemos ocasião de vê-la, nem a comédia está impressa. O assunto, como indica o título, é da mais alta importância social; e o autor, pela reminiscência que nos ficou dos artigos do tempo, soube tirar dele tão-somente aquilo que entrava na esfera de uma comédia. Folgaríamos de ver impressa a obra do ilustre autor d'*As Asas de um Anjo*. Limitamo-nos, porém, a mencioná-la, e bem assim duas peças mais que nos consta existir na pasta, sempre cheia, do autor: *O Jesuíta* e *A Expição*.

Como dissemos. é o Sr. J. Alencar um dos mais fecundos e brilhantes talentos da mocidade atual; possui sobretudo duas qualidades tão raras quanto preciosas; o gosto e o discernimento, duas qualidades que completavam o gênio de Garrett. Nem sempre estamos de acordo com o distinto escritor: já manifestamos as nossas divergências pelo que diz respeito a *As Asas de um Anjo*; do mesmo modo dizemos que algumas vezes a fidelidade do autor na pintura dos costumes vai além do limite que, em nossa opinião, deve estar sempre presente aos olhos do poeta; nisso segue o autor uma opinião diversa da nossa; mas, fora dessa divergência de ponto de vista, os nossos aplausos ao autor da *Mãe* e d'*O Demônio Familiar* são completos e sem reserva. A posição que alcançou, como poeta dramático, impõe-lhe a obrigação de enriquecer com outras obras a literatura nacional.

Estamos certos de que o fará; qualquer que seja a situação da cena brasileira; para os talentos conscienciosos, o trabalho é um dever; e quando a realidade do presente desanima, voltam-se os olhos para as esperanças do futuro. No autor d'*O Demônio Familiar* estas esperanças são legítimas.

Semana Literária, 06, 13 e 27 de março de 1866.

O TEATRO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

I

O Cego e *O Cobé*, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhes reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas *Lusbela* e *Luxo e Vaidade* compensaram largamente o poeta; representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, mas o d'*O Cego* e d'*O Cobé*. Estas duas peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto. Para os que amam as letras, esse regresso foi uma triste decepção. Não nos pesa dizê-lo ao autor d'*A Nebulosa*, pesar-nos-ia afirmar o contrário, porque seria esconder-lhe a nossa convicção profunda; e longe de servi-lo, contribuiríamos para estas reincidências fatais à boa fama do seu nome. O poeta Terêncio faz uma observação exata quando lembra que a mentira faz amigos e a verdade adversários; respeitamos a convicção dos amigos do poeta, mas não temos a mesma convicção; e é por não tê-la que nos vemos obrigados a contrariar idéias recebidas, mesmo com risco de sermos inscritos entre os adversários do distinto escritor.

Luxo e Vaidade é anterior a *Lusbela*; como se vê do título, a peça tem por fim

estigmatizar a vaidade e o luxo. O luxo tem sido constante objeto da indignação dos filósofos; e já nas câmaras francesas, não há muito, o Senador Dupin e o Deputado Pelletan fizeram ouvir as suas vozes contra essa chaga da sociedade; se aludimos a dois discursos tratando da peça do Sr. Dr. Macedo, é não só pela identidade do assunto, mas até pela semelhança da forma, entre os discursos e a peça. *Luxo e Vaidade*, se não tem movimento dramático, tem movimento oratório; o personagem Anastácio, como ele próprio confessa, adquiriu desde moço o gosto de fazer sermões, e se excetuarmos alguns mais familiares, o velho mineiro atravessa o drama em perpétua preleção. Este caráter cicerônico da peça é a expressão de uma teoria dramática do Sr. Dr. Macedo dissemos que o autor d'*O Cego* não professa escola alguma, e é verdade; é realista ou romântico, sem preferência, conforme se lhe oferece a ocasião; mas, independentemente deste ecletismo literário, vê-se que o autor tem uma teoria dramática de que usa geralmente. Estamos convencidos de que o teatro corrige os costumes, entende o autor, e não se acha isolado neste conceito, que a correção deve operar-se pelos meios oratórios e não pelos meios dramáticos ou cômicos. A moral do teatro, mesmo admitindo a teoria da correção dos costumes, não é isso: os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça largos e folgados raciocínios contra essa fatalidade social; imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu. Este e outros exemplos não devia esquecê-los o autor de *Luxo e Vaidade*.

As duas peças de que tratamos, *Luxo e Vaidade* e *Lusbela* idênticas neste ponto, assemelham-se em tudo mais. Em ambas á uma invenção pobre, situações gastas, lances forçados, caracteres ilógicos e incorretos. Acrescentemos que a ação em ambas as peças é laboriosamente complicada, desenvolvendo-se com dificuldade no meio de cenas mal ligadas entre si. Finalmente, a qualidade tão louvada no Sr. Dr. Macedo de saber pintar as paixões, se podia ser confirmada, com reservas, nos seus primeiros dois dramas, não pode sê-lo nos últimos; provavelmente os que assim julgam confundem, como dissemos, o sentimento e o vocabulário; a reunião de algumas palavras enérgicas e sonoras, em períodos mais ou menos cheios, não supõe um estudo das paixões humanas. O ruído não é a eloquência.

Todos conhecem o *Luxo e Vaidade*; é inútil referirmos a marcha da peça. A primeira coisa que lhe falta é a invenção; o assunto, já explorado em teatro, podia talvez oferecer efeitos e estudos novos, e só com esta condição que o poeta devia tratar dele. Que estudos, que efeitos, que combinações achou no assunto? A novidade é só aquela que repugna à lógica dos caracteres; por exemplo, o ódio de Fabiana, alimentado por vinte e cinco anos, antes, durante e depois do casamento, contra a pessoa de um primeiro namorado que a desprezou; Maurício (o namorado) casou-se com Hortênsia, da qual tem uma filha; Fabiana, que também casou com um oficial do exército, tem igualmente uma filha; a peça começa quando as duas filhas já estão moças feitas; tudo está mudado, menos o ódio de Fabiana, que, para vingar-se de Maurício e de Hortênsia, escolhe a filha de ambos, e planeia um rapto, com o fim de infamá-la e desviá-la de um casamento rico. Nesta conspiração entra o raptor e a própria filha de Fabiana. Tal é o lado original da peça; supõe-se um ódio de vinte e cinco anos, impetuoso e feroz, como o amor de Medéia, numa criatura vulgar, sem expressão, mais cobiçosa de dinheiro que de vingança.

Em geral os caracteres destas duas peças são carregados e exagerados a tal ponto, que deixam longe de si o padrão humano. Parece que o autor preocupa-se sobretudo com os efeitos, sem atender para a natureza. Uma prova, entre muitas, é a cena entre Anastácio, Maurício e Hortênsia, no terceiro ato; Maurício é um homem bom, honesto, mas fraco; o seu crime é ceder à mulher em tudo; mas a situação torna-se grave; estão arruinados; aparece Anastácio, pinta-lhes o

presente e o futuro, clama e declama, chama-os à razão; os dois reconhecem a verdade das palavras do irmão, e curvam-se aterrados; anuncia-se, porém, um barão, e eis que os dois, fazendo ao público uma despedida cômica, correm a receber as visitas. Estas transições bruscas, estes contrastes forçados, produzem sempre efeito seguro; mas para quem olha a arte um pouco acima das luzes da rampa, são violências estas que contrariam a verdade de um caráter e condenam o futuro de uma obra.

A complicada intriga do *Luxo e Vaidade* desenvolve-se com auxílio de um personagem, que não vem citado na peça, o Acaso. Com efeito, o rapto de Leonina seria efetuado, se Henrique não estivesse escondido por trás de uns bambus, no Jardim Botânico, donde ouve a conversa dos conspiradores. Este meio de sair de uma dificuldade, escondendo um personagem, é usado também no 5.º ato, quando Maurício quer beber um copo de veneno; Anastácio, que se esconde alguns minutos antes, evita o crime. Voltemos ao rapto; Filipa, sua mãe Fabiana e o raptor Frederico tramam no jardim o rapto de Leonina; Fabiana e Frederico saem, e fica só em cena Filipa, que, em um breve monólogo, resolve frustrar o projeto de rapto, porque ele teria em resultado o casamento de Leonina com um rapaz bonito e elegante. Para isso precisa de um homem... "Esse homem sou eu!" exclama Henrique, aparecendo de um lado com grande estranheza da moça e do espectador; porquanto, se nos lembrarmos que a moça estava em monólogo, veremos logo que a aparição de Henrique é absurda. Mas o abismo atrai o abismo, o absurdo chama o absurdo; à simples declaração que lhe faz Henrique de que entra na vingança, por despeito contra Leonina, a moça, que não tem maior intimidade com ele, confia-lhe logo, sem exame, os seus projetos e aceita a sua cumplicidade.

Mas qual a intenção de Filipa? Será salvar a Leonina contra os projetos de Fabiana? Não; o que Filipa não quer é o casamento provável de Leonina e do raptor; mas a desonra aparente da moça e o escândalo, isso pouco lhe importa. "Um rapto que se malogra no momento de executar-se é de sobra para desacreditar a mulher que se encontra nos braços do raptor." Quem pronuncia estas palavras? É uma donzela? é uma hetaira? Ao menos, que motivo poderoso lança no espírito dessa moça a perversão e o mal? Uma inveja mesquinha: não quer ver a outra casada com um moço bonito e elegante! Com franqueza, leitor imparcial, achais que isto seja a ciência dos caracteres? Uma mãe, sem um traço nobre, uma filha sem um traço virgem, conspirando friamente contra a honra de uma donzela, tal é a expressão da sociedade brasileira, tal é a intriga principal deste drama. Destas violências morais, encontram-se a cada passo na Lusbelia como no *Luxo e Vaidade*. Qual é a intenção do autor imaginando estas figuras repugnantes, estas cenas impossíveis? Não sabemos, mas cumpre observar uma coisa, que agrava mais ainda a situação da peça: a cena em que Filipa aceita a cumplicidade de Henrique, tem contra si, além do mais, a circunstância de ser absolutamente desnecessária; parece, ao ver aquela cena, que realmente a moça chega a substituir o seu plano ao da mãe, vendo naturalmente depois substituir o seu pelo de Henrique, que a ilude; nada disso: o rapto efetua-se até o ponto em que aparecem Henrique e Anastácio para impedir que Leonina seja levada para fora; vê-se que era preciso para impedir a realização do rapto, que Henrique soubesse dele e avisasse Anastácio; daí vem a colocação do rapaz na moita dos bambus; mas a necessidade do contrato com Filipa, a necessidade do monólogo da moça, essa é que nunca se vê. Cortada a cena, a peça continua sem alteração.

A cena do rapto, que não produz efeito algum, toma quase proporções trágicas: Frederico, que é o raptor, vem armado de punhal e quer assassinar Anastácio, que busca impedir o rapto da moça. Não se compreende bem que interesse possa ter Frederico, personagem insignificante, sem grandes impulsos, em cometer um assassinato, que agravaria a sua situação. Felizmente, aparece Henrique; o braço de Henrique e uma peroração de Anastácio põem em fuga o raptor e a cúmplice. Este ato, que é o 4.º, passa-se em um baile de máscaras, dado por Maurício, na véspera do dia em que deve se a sua honra em consequência das loucuras do

luxo. Supõe-se naturalmente que Henrique e Anastácio, depois de libertarem Leonina, levam-na aos pais; estes reconheceriam no moço o salvador da filha, e não hesitariam em dar-lha por esposa. Longe disso, o tio e o sobrinho levam a moça para a casa de uma parenta, e o 5.º ato abre-se no meio da desolação dos pais, que de um lado estão arruinados, e do outro choram a perda da filha que não podem encontrar. Mas a filha aparece depois trazida por Henrique. Felisberto, o irmão de Maurício, desprezado por ele, aparece também, por inspiração tocante, e vem socorrer com as suas economias o irmão arruinado. Anastácio, porém, já tem prevenido o caso, tudo fica salvo e volta a paz doméstica.

Mas o decoro da família fica salvo? Dissemos que era natural, uma vez salva a moça, ser levada pelos salvadores para dentro de casa e entregue aos pais. Realizando, ainda que sob outras vistas, o rapto projetado. Henrique e Anastácio, tão austeros como são e tão penetrantes como supomos que devem ser, não viram uma coisa simples, a saber: que a ausência de Leonina de casa dos pais, durante uma noite e um dia, era bastante para dar à malignidade despeita de Fabiana e Frederico, campo vasto às conjeturas, as insinuações e as calúnias?

Deste modo não ficava a menina sujeita aos caprichos da opinião? Qual era a maneira digna e nobre que convinha a Henrique para conquistar Leonina? Desprezado por pobre, a sua vitória devia assinalar-se de modo que pusesse em relevo a sua nobreza moral; era uma conquista e não uma emboscada; que faria Maurício, vendo entrar a filha raptada, de braço com Henrique? Qualquer que fosse o aborrecimento que lhe inspirasse o rapaz, o decoro impunha-lhe o dever de ceder ao casamento. Realmente, se a virtude não tem outros recursos para triunfar, não vale a pena sofrer-lhe as privações. O mesmo argumento serve para Anastácio, autor e cúmplice na história do rapto; o desde que ele tem prévio conhecimento da tentativa de Fabiana, corre-lhe o dever de prevenir os pais de Leonina; mesmo com a certeza de salvar a moça (salvá-la!), a simples tentativa bastava para atrair a atenção pública, e devassar o lar doméstico. Francamente, se Anastácio previne os pais e impede a tentativa, teria praticado um ato que valeria por todos os seus discursos. O seu silêncio produziu um resultado funesto, a saber: que os personagens honestos da peça utilizam-se dos meios empregados pelos personagens viciosos, inclusive a circunstância do narcótico, para praticar aquilo mesmo que lhes cumpria condenar. É aceitável esta conclusão?

Se a invenção é pobre, se os caracteres são violentos, contraditórios e incorretos, há ao menos nesta peça a habilidade dos meios cênicos e a beleza do estilo? Os meios cênicos já vimos quais eles são; movem-se as personagens e produzem-se as situações. sem nenhuma razão de ser, sem nenhum motivo alegado; há uma cena no baile de máscaras que produziu muito efeito no teatro; é aquela em que Anastácio, mascarado, quando todos estão sem máscaras, obtém o triunfo oratório, definindo em termos indignados os personagens presentes; apesar de falar em voz natural ninguém o conhece; Maurício, como lhe impõe o dever de dono da casa, quer arrancar-lhe a máscara; Anastácio lembra-lhe a hora em que, no dia seguinte, tem de achar-se diante da justiça; Maurício acalma-se e a única satisfação que dá aos convivas é obrigar Hortênsia a dar o braço a Anastácio. Temos acaso necessidade de lembrar também a cena do jardim, na noite do baile, em que os pais arrancam à filha o consentimento para casar com o Comendador Pereira? Tais são os meios cênicos do *Luxo e Vaidade*. Quanto ao estilo, não é o d' *O Cobé*; a pressa com que o autor escreveu o drama revela-se até nisso; é um estilo sem inspiração nem graça, nem movimento. O autor, que poderia ao menos salvar a peça com uma boa prosa, descurou essa parte importante da composição.

A análise de *Luxo e Vaidade* abrevia-nos a de *Lusbela*; como dissemos, os defeitos da primeira são comuns à segunda peça. *Lusbela* é um quadro do mundo equívoco; subsiste aqui a mesma objeção que fizemos a respeito do *Luxo e Vaidade*: entrando também no caminho encetado por outros poetas, que novos elementos pretendeu tirar o Sr. Macedo de um assunto já gasto? Lemos a peça, e não achamos resposta. A peça não oferece nada de novo, a não ser uns tons

carregados e falsos, umas situações violentas, nenhum conhecimento da lei imoral dos caracteres; e além de tudo um estilo que requinta nos defeitos o estilo do *Luxo e Vaidade*. Quem estudar desprevenido a peça do Sr. Dr. Macedo verá que exprimimos a verdade; e quanto à conveniência de exprimi-la, o próprio poeta há de reconhecê-lo quando quiser meditar sobre as suas obras, e compará-las com as exigências da posteridade. A posteridade só recebe e aplaude aquilo que traz em si o cunho de belo; ao ler as peças do Sr. Dr. Macedo dá vontade de perguntar se ele não tem em conta alguma as leis da arte e os modelos conhecidos, se observa com atenção a natureza e os seus caracteres, finalmente, se não está disposto a ser positivamente um artista e um poeta. Em matéria dramática, se fizermos uma pequena exceção, a resposta é negativa.

Dispensamo-nos igualmente de narrar o enredo de *Lusbela*, que todos conhecem. Sofre-se este drama, como um pesadelo, e chega-se ao fim, não comovido, mas aturdido; parece incrível que o delicado autor d'A *Nebulosa*, achando-se no terreno áspero em que entro não houvesse, graças à vara mágica da poesia, produzido uma obra de artista, em vez do drama que nos deu. Nesta, como no *Luxo e Vaidade* vê-se um certo modo de pintar as personagens, que lhes tira todas as condições humanas. Produzir efeito parece ser a preocupação constante do autor de *Lusbela*; o nosso intuito deixa de parte aquilo que poderia conduzi-lo aos efeitos de arte, e não aos eleitos de cena, no sentido vulgar da frase. Deste princípio sente-se logo em que terreno se coloca o autor; uma moça pobre, a filha do jardineiro Pedro Nunes, é desonrada por um homem rico, o amo do pai. As simpatias gerais ficam seguras deste modo; a peça tem logo por si todos quantos abraçam a fraqueza da vítima de um potentado; mas o resto? como sai o autor da situação em que se coloca? Damiana, desonrada por Leôncio, é lançada fora da casa paterna, e depois desonrada algumas peripécias narradas mais tarde, a moça aparece no 1º ato com o nome de Rosa Lusbela. Lusbela vem de Lusbel, o personagem dos *Milagres de Santo Antônio*, que ela aplaudiu um dia no teatro de São Pedro de Alcântara. Rosa Lusbela é um tipo de mulher desenvolta libertina; a sociedade, que é sempre o bode emissário destas desgraças, recebe de Lusbela algumas afrontas e apóstrofes; não diremos que o tipo não seja em parte real, o que afirmamos é que naqueles abismos já se não encontram pérolas; o amor puro de Lusbela por Leonel é simplesmente impossível; argumenta-se com Margarida Gautier; não entramos agora no exame da peça de Dumas, apenas lembramos que entre Margarida Gautier e Lusbela a diferença é grande; Margarida Gautier pertence ao mundo de Lusbel, mas parece que há nesse mundo distinções geográficas, pois que o país de uma não é o da outra. Margarida está longe da virtude, mas não está próxima de Lusbel; finalmente, lutando com a audácia da concepção, Dumas Filho procurou dar à sua heroína umas cores poéticas que não existem de modo algum na heroína do drama brasileiro.

Lusbela pretende amar Leonel, e isto até certo ponto supõe-lhe um pouco de sensibilidade; mas pode aceitar-se esta hipótese? Lusbela sabendo que Leonel ama uma menina, e vai casar-se, atrai a pobre noiva à sua casa, sob pretexto de dar-lhe costura, mas na intenção firme de pervertê-la; arrepende-se em certa ocasião, mas a certeza de que não é amada volta-lhe o espírito para esse primeiro plano.

Por uma circunstância imprevista, Cristina é sua própria irmã; essa, e não outra razão, salva a pobre menina de um abismo. Suprima-se esta circunstância, qual seria a marcha da peça? Não é difícil prevêê-la, Lusbela praticaria um ato de monstruosidade.

Todos se lembram que Leonel é primo de Leôncio; esse, autor da desonra de Damiana, procura impedir o casamento do primo com Cristina, irmã de Lusbela. Daqui vem a luta entre e Leôncio, que faz uma parte da ação da peça. Não tentaremos descrever essa luta, entremeada do episódio das notas falsas, e de algumas situações mal preparadas para efeito.

O episódio das notas é mais uma prova do modo fácil com que o autor resolve as

dificuldades; um moedeiro falso propõe a Lusbela entrar na associação a que ele pertence e ajudá-lo na distribuição dos bilhetes. Lusbela resiste, mas a idéia de fazer feliz a irmã resolve-a a aceitar; Graciano (o moedeiro) leva-lhe uma caixinha com bilhetes; nesse ato, que é o 3º, já moram com Lusbela a irmã e o pai. Quem compara a castidade de Cristina e a perversidade de Lusbela, ressentido-se deste contato odioso. Lusbela não quer receber a caixa, mas Graciano acha meio de deixá-la sobre a mesa. Não é possível haver um moedeiro falso mais estouvado; começa por fazer uma proposta, à queima-roupa, e acaba deixando a caixa fatal em casa de uma mulher que lhe não pode merecer confiança absoluta. A caixa das notas, que deve servir mais tarde de corpo de delito, tem uma chave; como fazer desaparecer as notas e a chave, e trazer suspenso o espectador até o fim da peça? Mediante um delírio de Pedro Nunes, que sai do quarto, abre automaticamente a caixa, queima os bilhetes e perde a chave, aparecendo depois a caixa fechada. Vai-se ao teatro buscar uma comoção, não se vai procurar uma surpresa; o poeta deve interessar o coração, não a curiosidade; condição indispensável para ser poeta dramático.

Falta-nos tempo e espaço para maior análise; limitamo-nos a estas considerações; cremos que ninguém haverá que, depois de ler atenta e desprevenidamente as peças de que tratamos, não se convença de que exprimimos a verdade, com a franqueza digna do poeta e da crítica. Em outra ocasião veremos as comédias do Sr. Dr. Macedo e procuraremos usar da mesma imparcialidade e dos mesmos conselhos. Sentimos que a publicação destes escritos seja contemporânea da dissidência política que separa o *Diário do Rio* do deputado fluminense; talvez haja quem veja na franqueza literária uma espécie de oposição política; tudo é possível num país onde há mais talento que modéstia, mas, nesta humilde posição, só duas coisas nos preocupam: o voto dos homens sinceros e a tranqüilidade da nossa consciência; únicas preocupações de quem professa o culto da verdade.

II

O Sr. Dr. Macedo goza hoje da reputação de poeta cômico; é uma das mais belas ambições literárias. Mas até que ponto é legítima essa reputação? Sem contestar no Sr. Dr. Macedo o talento da comédia, é nosso dever defini-lo, e, se a palavra não é imodesta, aconselhá-lo. O autor da *Torre em Concurso*, arrastado por uma predileção do espírito, pode não atender para todas as condições que exige a poesia cômica; é fora de dúvida que lhe são familiares os grandes modelos da comédia; mas a verdade é que, possuindo valiosos recursos, o autor não os emprega em obras de superior quilate. Até hoje não penetrou no domínio da alta comédia, da comédia do caráter; nas obras que tem escrito, atendeu sempre para um gênero menos estimado: e, se lhe não faltam aplausos a essas obras, nem por isso assentou ele em bases seguras a reputação de verdadeiro poeta cômico. Evitemos os circunlóquios: o Sr. Dr. Macedo emprega nas suas comédias dois elementos que explicam os aplausos das platéias: a sátira e o burlesco. Nem uma nem outra exprimem a comédia.

A *Torre em Concurso* define e resume perfeitamente as tendências cômicas do Sr. Dr. Macedo; demais, o próprio autor limitou as suas aspirações definindo essa peça como comédia burlesca. O *Fantasma Branco*, se não confessa as mesmas intenções, nem por isso exclui de si o caráter da *Torre em Concurso*. Finalmente, o *Novo Otelo* vem em apoio da nossa apreciação. No *Luxo e Vaidade* houve um tentamen cômico; mas aí mesmo, logo ao abrir do primeiro ato, entra em cena o burlesco debaixo da figura de um criado e de uma professora. Somos justos; o autor não pretende dar as suas peças como verdadeiras comédias; o burlesco é tão franco, a sátira tão positiva, que bem se vê a intenção do autor em reconhecer-lhes apenas o caráter de satíricas e burlescas. Ora, é exatamente essa intenção que nos parece condenável. Dotado de talento estimado do público, o Sr. Dr. Macedo tem o dever de educar o gosto, mediante obras de estudo e de observação. Se não vissemos no autor do *Fantasma Branco* elementos próprios para cometimento desses, outra seria a nossa linguagem, mas o Sr. Dr. Macedo

possui o talento cômico; não está patente nas suas obras, mas adivinha-se; pode, pois, se quiser, renunciar às fáceis vitórias da sátira e do burlesco, e entrar na larga vereda da comédia de costumes e de caráter. Em relação aos costumes e aos vícios, que podem significar a *Torre em Concurso* e o *Fantasma Branco*? A primeira destas comédias foi representada há pouco tempo e está fresca na memória de todos; é um quadro burlesco, uma caricatura animada de costumes políticos. Confessando no frontispício a natureza da composição, o autor abre à sua musa um caminho fácil aos triunfos do dia, mas impossível às glórias duráveis. Se o burlesco pudesse competir com o cômico, o *Jodelet* de Scarron estaria ao pé *Mulheres Letradas* de Molière. Mas não acontece assim; a comédia é muito boa fidalga; repugnam-lhe estas alianças; pode transformar-se com os tempos, desnaturar-se é que não. Isto que todos reconhecem e o próprio Sr. Dr. Macedo compreende, devia produzir no ânimo do autor da *Torre em Concurso* um efeito salutar. É certo que, nesse caso, o autor tinha de pedir ao tempo, ao estudo, à observação e à poesia, os materiais das suas obras; mas os resultados desse esforço não haviam de compensá-lo?

O burlesco, embora suponha da parte de um autor certo esforço e certo talento, é todavia um meio fácil de fazer rir as platéias. A própria *Torre em Concurso* fornece-nos uma prova, desde que se levanta o pano, os espectadores riem logo às gargalhadas; assiste-se à leitura de um grande edital. Que haverá de cômico em um edital? Nada que não seja esforço da imaginação do autor; é um edital burlesco, dirigido na intenção de produzir efeito nos espectadores; a fantasia do autor tinha campo vasto para redigi-lo como quisesse, para acumular as expressões mais curiosas, as cláusulas mais burlescas. Se o autor quisesse cingir-se à verdade, levaria em conta que o escrivão Bonifácio, homem de bom senso e até certo ponto esclarecido, como se vê no correr da comédia, não podia escrever aquele documento. Mas é inútil apelar para a verdade tratando-se de uma obra que se confessa puramente burlesca. Assentado isto, o resto da peça desenvolve-se sob a ação da mesma lei; o autor declara-se e mantém-se nos vastos limites de uma perfeita inverossimilhança. Como exigir que as pretensões amorosas da velha Ana, os seus ciúmes e os seus furores, apareçam ao público, não como uma caricatura, mas como um ridículo? Se pretendêssemos isto, se exigíssemos a naturalidade das situações, a verdade das fisionomias, a observação dos costumes, o autor responder-nos-ia vitoriosamente que não pretendeu escrever uma comédia, mas uma peça burlesca. Duvidarmos, porém, que possa responder com igual vantagem quando lhe perguntarmos por que motivo, poeta de talento e futuro, escreveu uma obra que não é de poeta, nem acrescenta o menor lustre ao seu nome.

Aceitando a peça, como ela é, não há negar que as intenções políticas da *Torre em Concurso* são de boa sátira. Sátira burlesca, é verdade. Nada menos cômico que aquela sucessão de cenas grotescas; mas, através de todas elas, não se perde a intenção satírica do autor; a luta dos partidos, a eleição, a fraude política, a intervenção de Ana, tudo isso forma um quadro, onde, à míngua de cunho poético, sobram as tintas carregadas, acumuladas no intuito de criticar os costumes políticos. Não é portanto a idéia da peça que nos parece condenável, é a forma. A mesma idéia vazada em uma forma cômica produziria uma composição de merecimento. O juiz de paz João Fernandes, sem força nem caráter, levado alternativamente ora pela irmã, ora pelas influências eleitorais, tem um quê de cômico; mas, reduzido a estas proporções, saía fora do círculo que o autor se traçou, e não produziria o desejado efeito nas platéias. Que fez pois o autor? Deu-lhe proporções burlescas, e as cenas do edital escrito nas costas, do pleito dos partidos para possuí-lo, da cláusula do casamento, tudo isso retirou à figura do juiz de paz o cunho original e cômico. Esta comparação pode ser reproduzida em relação a uma parte dos personagens; Mas basta uma para definir o nosso pensamento. Não fazemos análise, apreciamos em sua generalidade as comédias do Sr. Dr. Macedo. O *Fantasma Branco* não se confessa comédia burlesca, como a *Torre em Concurso*, mas aí mesmo o burlesco é o elemento principal. Entretanto, sem que se prestasse a uma alta comédia, o *Fantasma Branco* podia fornecer tela

para uma obra de mais alcance; o defeito e o mal está em que o autor cede geralmente à tentação do burlesco, desnaturando e comprometendo situações e caracteres. A covardia e a fanfarronice do Capitão Tibério, as rusgas de Galatéia e Basílio, a rivalidade dos dois rapazes, as entre vistas furtivas de Maria e José, podiam dar observações cômicas e cenas interessantes. Para fazer rir não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso.

Se fosse preciso resumir por meio de uma comparação a profunda diferença que há entre o traço cômico e o traço burlesco, bastava aproximar um lance de mestre de um lance da *Torre em Concurso*. Há nesta peça uma cena de boa observação política; é quando Batista, em virtude de uma descortesia de Pascoal, que é a bandeira do partido amarelo, passa para as fileiras do partido vermelho. "Insolente, diz Batista, não respeita um dos chefes do seu partido!" Este dito e esta passagem tinham completo o traço; havia alguma coisa de cômico; mas Batista não só abandona as suas fileiras, senão que moraliza o ato: "Faço o que muitos têm feito, arranjo a vida; estou passado". Esta maneira de repisar a observação cômica tira-lhe a energia e o efeito; cai na sátira; já não é o personagem, é o autor quem exprime por boca dele um juízo político. Ora, quando se encontra em uma comédia um desses traços felizes, o cuidado do poeta deve aplicar-se em não desnaturá-lo. Vejamos como o grande mestre procedia em casos idênticos; Harpagão acha-se um dia roubado; o cofre dos seus haveres desapareceu do lugar em que o avaro costumava guardá-lo; todos sabem que cenas de desespero seguem a este sucesso; Harpagão chama a justiça; trata-se de saber onde pára o cofre; não é um cofre, é a alma de Harpagão, que se perdeu; o infeliz corre de um lado para outro, e, nessa labutação, repara que há na sala duas velas acesas; apaga maquinalmente uma delas. Movimento involuntário, natural, cômico; mas feito isto, Harpagão não diz palavra, porque a sua idéia fixa é a perda da fortuna. Pelo sistema do autor do *Fantasma Branco*, Harpagão não deixaria de dizer à parte: "Duas velas! que estrago! é demais!"

Citando o exemplo de Molière, não é nossa intenção exigir do Sr. Dr. Macedo arrojados impossíveis; apenas apontamos ao distinto autor d'*O Cego* as lições da boa comédia, a maneira artística de reproduzir as observações cômicas, evitando anulá-las por meio de torneios de frases e considerações ociosas; procurando enfim excluir-se da cena, onde só devem ficar os personagens e a situação.

O autor do *Fantasma Branco*, como fica dito, sacrifica muitas vezes a verdade de um caráter para produzir um efeito e uma situação; isto no drama, isto na comédia. Exemplo: os dois filhos do Capitão Tibério são rivais, de amor; pretendem ambos a mão da prima Mariquinhas. Daqui origina-se um duelo; mas ambos são tão covardes como o pai; o provocador arrepende-se, o outro chega-se como para um patíbulo; o duelo é marcado para a noite, na montanha do fantasma; ambos têm a idéia simétrica de esconder-se no vão da escada. É uma cena de apartes em que cada um deles mostra o receio de ser morto pelo outro; esbarram-se, caem, pedem desculpas mutuamente, e os espectadores riem às gargalhadas; mas o que torna esta cena forçada, impossível, sem cômico algum, é que ela destrói inteiramente o caráter dos rapazes. Se eram covardes, embora fossem obrigados a aceitar a idéia do duelo, em vez de virem para o terreiro, era natural deixarem-se ficar em casa, até pela consideração de que a noite não é hora dos duelos. Um deles faz esta reflexão: "Se ele não subir a montanha, nem eu; e amanhã digo que o estive esperando toda a noite". Ora, estas palavras são exatamente a crítica da cena. Para dar aquela desculpa, Francisco nem precisava sair de casa: um quarto era lugar mais seguro que o vão da escada. "Estive quase não quase, diz Antônio, deixando-me ficar deitado; pois o malvado fraticida não podia matar-me sem me dar o incômodo de subir a montanha?" Não somente a cena é forçada, senão que os próprios interlocutores incumbem-se de fazer-lhe a crítica.

A rivalidade de Galatéia e Basílio, que podia fornecer algumas cenas cômicas, e alguns traços de costumes, degenera em uma troca de palavras grotescas, de

apóstrofes singulares, sem resultado algum. Do mesmo gênero é a cena em que, os dois rapazes fazem a declaração a Mariquinhas; o amor de Francisco reduzido a libelo acusatório é uma idéia que prima pelo burlesco, mas não pertence ao domínio da comédia. E, todavia, insistimos, o Sr. Dr. Macedo podia fazer daquela peça uma coisa melhor, mais séria, de mais digno alcance. Dizem-nos que o *Fantasma Branco* foi escrito sem a intenção da cena; isto poderia ser uma atenuante, se o autor não houvesse mostrado em outras peças quais são as suas predileções em teatro. A leitura refletida do *Fantasma Branco* e da *Torre em Concurso* basta para deixar ver que essas predileções merecem o justo reparo da crítica. Nada diremos do *Novo Otelo* que reúne, em pequeno quadro, o gênero da comédia do Sr. Dr. Macedo, e bem assim a imitação do francês, denominado *O Primo da Califórnia*. *Amor e Pátria* é um ligeiro drama num ato; e quanto ao *Sacrifício de Isaac*, quadro bíblico, compõe-se de alguns versos harmoniosos, sobre a lenda hebraica.

Tal é o teatro do Sr. Dr. Macedo, talento dramático, que podendo encher a biblioteca nacional com obras de pulso e originalidade, abandonou a via dos primeiros instantes, em busca dos efeitos e dos aplausos do dia; talento cômico, não penetrou na esfera da comédia, e deixou-se levar pela sedução do burlesco e da sátira teatral. A boa comédia, a única que pode dar-lhe um nome, talvez menos ruidoso, mas com certeza mais seguro, essa não quis praticá-la o autor da *Torre em Concurso*. Foi o seu erro. Acompanhar as alternativas caprichosas da opinião, sacrificar a lei do gosto e a lição da arte, é esquecer a nobre missão das musas. Da parte de um intruso, seria coisa sem consequência; da parte de um poeta, é condenável.

Atenderá o Sr. Dr. Macedo para estas reflexões que nos inspira o amor da arte e o sincero desejo de vê-lo ocupar no teatro um lugar distinto? Não lhe perdemos a esperança; o autor do *Fantasma Branco* chegou à idade de cultivar a comédia; o estudo da vida e o estudo dos padrões que o passado nos legou, levá-lo-á sem dúvida aos sérios cometimentos; o drama, de que nos deu alguns lampejos, pode também receber das suas mãos formas puras e corretas. Mas para atingir a tais resultados cumpre-lhe abandonar o antigo caminho e os meios usados até hoje. Se já escreveu páginas que realmente o honram, não fez ainda tudo quanto a nossa bela pátria tem direito de exigir-lhe. Nunca é tarde para produzir belas obras; foi aos cinqüenta anos que o autor da *Metromania* compôs esse livro admirável, e o Sr. Dr. Macedo ainda está muito longe da idade de Piron. A *Metromania* salvou a reputação dramática do poeta francês de um esquecimento inevitável; exemplo histórico que deve estar presente à memória de todos os poetas.

Fomos francos e sinceros na análise das obras do Sr. Dr. Macedo; assim como condenamos as suas comédias e uma parte dos seus dramas, assim aplaudiremos, em tempo conveniente, as obras realmente meritórias do autor d'*A Moreninha*; se em ambos os casos estamos em erro, é dever dos componentes guiar-nos à verdade.

Terminaremos hoje com duas notícias literárias. A primeira foi publicada no *Correio Mercantil*, em correspondência de Florença: traduziu-se para o italiano o belo romance *O Guarani* do Sr. J. de Alencar. O correspondente acrescenta que a obra do nosso compatriota teve grande aceitação no mundo literário. Um escritor do país, o Dr. Antônio Scalvini, tirou desse romance um poema para ópera, que vai ser posto em música pelo compositor brasileiro Carlos Gomes. A segunda notícia é que chegaram de Bruxelas as duas obras anunciadas nesta folha, *Romances Históricos* e *Viagens a Venezuela, Nova Granada e Equador*. É autor delas o Sr. Conselheiro Miguel Maria Lisboa, embaixador de Sua Majestade em Bruxelas. Ocupar-nos-emos dos dois livros em ocasião oportuna.

