

# **RESPOSTA Á CRÍTICA INDÍGENA**

*Toute l'opération critique se borne ainsi à constater un fait, depuis la cause qui l'a produit jusqu'aux conséquences qu'il produira. Sans doute, un pareil travail contient une leçon, et à se voir dans un miroir aussi fidèle, un écrivain peut réfléchir, connaître ses infirmités, tâcher de les marquer le plus possible. Seulement, la leçon vient de haut, sort de la vérité même du portrait et n'est plus l'enseignement gourmé d'un professeur. La critique expose, elle n'enseigne pas. Elle a compris elle-même que son influence sur le niveau littéraire était à peu près nulle, car les tempéraments restent indociles; et elle a préféré jouer le beau rôle d'écrire l'histoire littéraire contemporaine, expliquée et commentée.*

E. ZOLA. *Documents littéraires*, pag. 334.

*Est critique, à notre jugement, celui qui fait effort pour comprendre et qui juge avec sympathie.*

NOLET. *La vie et l'œuvre de Chateaubriand*, pag. 673.

----

*...si nous possédons quelques talents, nous nous empressons de les déprécier. Après les avoir élevés au pinacle, nous les roulons dans la bosse; puis nous y revenons, puis nous les méprisons de nouveau. Nous ne pouvons souffrir de réputation; il nous semble qu'on nous vole ce qu'on admire: nos vanités prennent ombrage du moindre succès, et s'il dure un peu, elles sont au supplice.*

CHATEAUBRIAND. *Essai sur la littérature anglaise*. pag. 171.

*Que la scène soit triste ou gaie, nous retrouvons toujours la même distinction entre l'émotion réelle et l'émotion esthétique. Il faut de toute nécessité, pour que cette dernière soit possible, que l'autre disparaisse; il faut que l'auditeur ou le spectateur ne puisse jamais oublier qu'il y a entre le fait et lui un intermédiaire dont l'impression constitue la poésie de l'œuvre; c'est surtout au théâtre que cette distinction entre le réel et le fait poétique est essentielle. L'illusion complète, loin d'être le suprême degré de l'art, comme on l'a dit, en serait simplement la négation.*

EUG. VERON, *L'Esthétique*, pag. 407 e 408.

## RESPOSTA Á CRÍTICA INDÍGENA

A *Talitha* é uma reminiscência da mocidade, piedosamente recolhida pelo coração á mudez da alma, que a minha intelligencia modesta crystallizou em versos froixos, que o meu sentimento fixou em drama e que a cegueira das paixões pretendeu ferir.

Devo, quero e vou defendel-a.

\*

Zola, o genio, o mestre, o justo, escreveu:

«Lorsqu'on a l'honneur de tenir une plume, on se consulte avant d'ecrire, et quand on a écrit une page, on l'affirme, on la défend.»

*La critique contemporaine*, pag. 356.

A critica censurou-me porque, brasileiro e rio-grandense, fui procurar em terras de Portugal o assumpto do meu obscuro trabalho. A *Talitha* não é uma obra nacional: nem portugueza porque o seu autor não nasceu em Portugal, nem brasileira porque a acção se passa em terra estrangeira, entre personagens de uma aldeia lusitana perdida nas serranias da provincia de Traz-os-montes.<sup>{140}</sup>

\*

A censura é futil.

A critica esquece que Portugal é a patria da nossa patria; que o nosso idioma nacional ainda não sahiu do periodo primitivo e selvagem; que a lingua de Camões foi a lingua de Gonçalves Dias e ainda hoje é a lingua de Olavo Bilac e de Coelho Netto; que os sentimentos de José de Alencar vibraram nas mesmas palavras em que vibrou a alma de Camillo Castello Branco o através das quaes se impoz á grandeza do seculo que passou a individualidade singular e forte de Eça de Queiroz, ao mesmo tempo que se impunha, em outro hemispherio, a personalidade singular e forte de Machado de Assis.

Ingenua, ignorante ou perfida, a critica esqueceu o preceito de Taine:

«Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu.»

H. TAINE—*Philosophie de l'Art*. vol. I, pag. 11.

O homem é um producto do meio, este inflúe poderosamente na formação de seu espirito; mais que poderosamente—decisivamente.

A mocidade é mais docil em receber essa influencia natural e espontanea do ambiente—do clima, das tradições, dos costumes, da religião, da arte.

É na infancia e na adolescencia, como observa Moreau, de Tours, no seu estudo—*La Folie chez les Enfants*—que os erros e os preconceitos se apoderam do espirito e por tal forma criam raizes que difficilmente se arrancam.

Spencer, na Educação moral, intellectual e physica, affirma que a influencia do meio sobre a mocidade decide do futuro inteiro.

A minha adolescencia e a minha mocidade fluiram<sup>{141}</sup> em Portugal, nas escolas, nas aldeias, no seio patriarchal da familia paterna.

Com os portuguezes, moços como eu, senti os pezares d'aquelle grande povo, sorri nas alegrias d'aquella boa gente.

Á sombra fresca e generosa das suas arvores adormeci e sonhei: ao calor daquelle sol aqueci as minhas esperanças; no gelo daquellas neves murcharam-me as mais perfumadas illusões; ao luar opalescente daquellas noites ouvi a musica das primeiras serenatas: ao fulgor daquellas estrellas peneirou no meu coração a voz dolentissima dos rouxinóes; com a poesia popular daquelle alma lyrica de onze seculos aprendi a versejar quando a minh'alma de dezeseis annos abria para o mundo as flôres das suas aspirações incipientes; com a lithania religiosa dos orgãos ruraes nas capellas das aldeias aprendi a amar a Deus, a crer na sua olympica magestade, ao mesmo tempo que filtrava docemente no meu espirito a ternura sagrada daquelle mysticismo que reza na voz das aragens, no perfume das flôres, no marulhar das fontes, no gorgueio das aves e até no merencorio soluçar das vagas, rolando eternamente nas areias das praias.

Dezoito annos correram para a minha vida feliz e descuidosa, naquella terra santa que é a patria da saudade, e, quando o meu coração começou a sentir as amarguras do exilio, quando a minha intelligencia poude comprehender toda a magua da ausencia, foi na saudade portugueza

«o delicioso pungir de acerbo espinho,»

que eu aprendi a sentir a saudade do lar que aqui deixára, do berço que me embalára as horas da infancia, da voz materna que me acalentára a puericia,<sup>{142}</sup> do céu que dera luz ao meu olhar e calor ao meu sangue, sangue em cujas ondas correm leucocytos de sangue lusitano. «d'este sangue abençoado», fortemente oxygenado, que me dá energia para as luctas e ampara a tranquillidade transparente da minha consciencia, limpida e superior, as investidas da injustiça e da critica.

E como poderia eu, por que estranho processo de cirurgia, arrancar ao meu organismo essa metade portugueza que constitue um nobre orgulho da minha vida?

E como poderia eu, por que estranho processo de psychologia, arrancar á minh'alma esse conjuncto essencial de elementos que durante dezoito annos se vincularam ao meu espirito, á minha intelligencia, á minha vontade, á minha sensibilidade, com a mesma delicadeza, com a mesma subtil insistencia com que a luz do sol penetra no seio da terra para fazer germinar as sementes, com que a palavra das mães penetra na alma dos

filhos para transfigural-a, como o luar que transforma em espelho de prata a agua dos lagos e dos rios?

\*

A *Talitha* é uma reminiscencia da mocidade passada na aldeia traz-montana, na suave e consoladora atmospheria da familia paterna; *Talitha* não é uma criação da minha phantasia, é a copia do modelo vivo que eu conheci, que acompanhei na cegueira cruel e, depois, na luminosa redempção do seu primeiro amor.

*Ruy de Ornellas* foi meu irmão de lettras, foi meu amigo, meu companheiro de escola, meu consocio na bohemia alegre e feliz da vida academica, nem o nome lhe occultei. {143}

O velho cura *João Fulgencio* foi uma realidade soberba de caridosa afeição evangelica: era um sacerdote de alma pura, um ancião de oitenta invernos consumidos em espalhar o bem emquanto muitos moços de alma nova mas precocemente corrompida ao contacto das descrenças enervadoras e fataes, na convivencia intima da politicagem, dos bordeis e dos cafés, vivem para fazer o mal, no gozo requintado de espalhar desventuras, quando é mais facil, mais dôce, mais humano, mais confortante, mais nobre, semear carinhos e affectos para fazer a colheita das sympathias e das dedicações.

A velhinha *Joaquina*, a irmã desse honrado e justo sacerdote, é o retrato fiel, copiado á intimidade da minha propria familia, em cujo seio fui buscar o modelo daquela virtude christan, na figura venerada de uma santa creatura que acalentara, ha sessenta annos, a puericia de meu Pae.

A *Marqueza de Rilma* não é um personagem ficticio, viveu, foi a mãe de *Talitha*, não com o titulo de tão elevada condição aristocratica, mas de nobre linhagem, victima innocente das luctas civis de 1846 que accenderam a fogueira horrivel dos odios entre os partidos politicos. Revelar-lhe o verdadeiro nome seria uma iniquidade, além de absolutamente desnecessario ao desenvolvimento da acção dramatica: a mais rudimentar educação, a mais vulgar delicadeza de sentimentos mandavam occultar essa circumstancia, inutil á fidelidade da observação e perfeitamente dispensavel ao estudo da psychologia do personagem.

Que representa, pois a *Talitha*?

O intimo e nobre desabrochar de uma consciencia que não esqueceu o passado, que transformou um incidente da vida em pretexto para resgatar uma divida de gratidão, para abrir no seio um longo e profundo sulco de reconhecimento á terra sagrada em {144} que dormem seus avós o somno ultimo e perpétuo, onde ficaram os primeiros dias de existencia do ancião que me deu o sêr, onde eu deixei as gerações irmans que me acompanharam na peregrinação astral das illusões academicas.

A perversidade incuravel dos zoilos, porém, occultou, de proposito deliberado, que o obscuro autor da *Talitha*, agora alvejado por haver esquecido ingratamente a sua patria, preferindo assumptos, personagens

e céos estranhos, já estudara em um drama, em tres actos, intitulado *A Farça*, a sociedade da sua terra e um facto que se desenrolara no meio em que vive.

E esse drama foi levado á scena tres vezes, no Theatro S. Pedro, por uma sociedade de amadores; mereceu a critica da imprensa local e foi largamente estudado por dois homens conhecidos nas lettras: Alarico Ribeiro e dr. Sebastião Leão.

Se não teve esse modesto trabalho a ventura de ser interpretado por artistas, não pode caber ao autor a culpa de faltar entre nós uma companhia dramatica nacional constituída de profissionaes.

A critica indigena devia ter conhecimento d'esse facto; se sabe d'elle é perversa occultando-o propositalmente para ferir a *Talitha*; se não sabe, é ignorante, e uma critica *soi-disant* competente, que desconhece o autor escolhido para a censura e os trabalhos por elle produzidos, não póde exigir consideração nem respeito do meio litterario em que pretende pontificar.

«Il y a même, au fond de la grande majorité des critiques, un producteur manqué, qui se regisse à parler des œuvres d'autrui, quand il voit que personne ne parle des siennes.»

ZOLA, œuvre cit., pag. 349.

A critica, ou ignorante, ou perfida, ou ingenua,<sup>{145}</sup> esqueceu que Taine, o mestre supremo, havia pontificado:

«La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considerer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne: elle constate et explique.»

H. TAINÉ—œuvre cit, vol. I, pag. 14.

Mas a critica levantou-se contra as leis proclamadas pelo proprio mestre invocado: condemnou, não explicou.

Sem investigar as origens do drama, sem conhecer a sua significação, sem sondar a alma que o creára, fulminou a obra e insultou o espirito que a produzira.

Para maldizer bastaram-lhe dois elementos: o assumpto que é portuguez e o estylo que não é brasileiro...

E a critica, sempre ingenua, ou ignorante, ou perfida, esqueceu que Shakespeare fôra buscar á nevoenta Dinamarca a figura culminante de Hamlet, á sorridente Italia dos laranjaes em flôr, as suaves imagens de Romeu e Julieta, e o vulto soberbamente tragico do tremendo Othelo.

Sempre com a mesma perfidia, a critica, depois de citar os nomes de Racine e Corneille, occultou que esses grandes espiritos da França foram pedir á Grecia e à Roma antigas, á Hespanha medieva e aos Barbaros a quasi totalidade dos seus heróes e das suas heroínas, deixando na

obscuridade a immensa galeria de personagens illustres da propria patria: o genio desses dois sublimes cerebros andou a resuscitar, a illuminar, a galvanizar no tablado do theatro francez a grandeza épica de vultos estranhos<sup>{146}</sup> e deixou no tumulto o vulto leonino dos immortaes filhos da França e as imagens delicadas e formosas das mulheres gaulezas.

De Corneille, *Medéa* é uma simples imitação de Lucio Seneca, romano, que a seu turno pedira inspiração ao theatro grego; *Cid*, que é uma obra-prima, além de ser puramente hespanhola a sua acção de altissima tragedia, foi inspirada pela obra do poeta castelhano Guilhen de Castro, que o genio de Corneille deixou na sombra; *Horace* é um assumpto romano que o poeta francez pediu a Tilo-Livio; romanos são *Polyeucte*, *Cinna* e *Pompée*, este inspirado por Lucano; *Mentor* é o velho personagem da legenda grega de Ithaca, já reproduzido no theatro hespanhol pelo poeta Alarcon, ao qual Corneille foi pedir o modelo; *ædipe* e *Sertorius*, que são lampejos da constellação de decadencia de um genio, pertencem, a primeira ao cyclo da heroicidade thebana que Sophocles já havia immortalizado na scena grega, a segunda é pura historia da Iberia em que o vulto admiravel do general romano fulge num derradeiro vestigio de genio, ao lado de Viriato, o grandioso pastor dos Herminios e fundador da nacionalidade lusitana.

Nem mesmo no periodo da sua decadencia, vencido na queda da *Pertharite* e no confronto do seu *Attila* com a *Andromaque* de Racine, outro genio que subia rapidamente ao zenith, nem mesmo na desventura, a alma de Corneille vibrou pela patria, o seu talento não procurou conforto na historia assombrosa da França: o seu coração voltou-se ainda para o oriente, foi á Judea estudar a grandeza sublime do Rabbino da Samaria e deixou na *Imitação de Christo* a ultima expressão do seu genio, como o raio extremo do sol ao entrar na sepultura do occaso.

De Racine, póde-se affirmar que escreveu as suas tragedias inspirando-se, ora no theatro grego, ora na Biblia.<sup>{147}</sup>}

Assim o ensina um sabio mestre brasileiro:

«deixando respeitosa de parte Eschylo e Sophocles, impossiveis de imitar, modelou-se por Eurypedes, menos perfeito na generalidade da concepção, porém mais tocante na pintura dos accessorios e que maior conformidade offerecia com o seu talento.»

São d'esse genero a *Andromaque*, *Mithridates*, *Phèdre*, *Iphigénie*.

São inspiradas na Biblia, a *Thébaïde*, *Esther* e *Athalie*.

Pertencem ao genero historico: *Alexandre*, *Berenice*, *Britannicus*. E ainda mesmo quando Racine, resolvendo esmagar os seus zoilos, escreveu a comedia *Les Plaideurs*, que é uma *charge* temivel de espirito e de genio, foi pedir ás *Vespas* de Aristophanes, não só a inspiração, mas o exemplo, o paradigma.

Todas essas tragedias ficaram na litteratura franceza, pertencem ao Theatro da França que não as repudiou, que as ama, que as admira, cultuando a memoria dos genialissimos poetas, não obstante o haverem

elles esquecido a seara magnifica da patria pelos encantos das estranhas figuras orientaes.

Victor Hugo foi pedir a Inglaterra o vulto espantoso do dictador para escrever a maravilha dramatica de *Cromwell*, deixando no esquecimento a soberba grandeza de Danton! Para dar á Escola romantica a sua data inicial no Theatro francez, o grande poeta das *Folhas de Outono* foi buscar á Hespanha a inspiração dos versos maravilhosos do *Hernani* e deixou á litteratura dramatica da França as figuras esculpturaes de *Dona Sol*, do bandido celebre, do Rei D. Carlos e do velho aristocrata Ruy Gomez.

Mas onde o genio do grande filho de Besançon attingiu a altitude suprema a que não chegaram Corneille<sup>{148}</sup> no *Cid* nem Racine na *Phèdre*, foi no *Torquemada*, a epopéa dramatica do fanatismo: e *Torquemada* foi o inquisidor da Hespanha. Nenhum poeta da peninsula havia arrancado á historia a figura sinistra do sacerdote; Hugo levanta-a do tumulo, illumina-a com as fulgurações do seu genio, como se em torno da cariatide monstruosa da Inquisição ardessem as fogueiras dos autos-da-fé, e liga á litteratura dramamatica da França a figura barbara, apocalypica do carrasco da Igreja.

No emtanto, na historia da França havia a linha cruel de Luiz XI, algoz do duque de Alençon, que podia ter inspirado o genio do poeta sublime.

Alfred de Vigny, contemporaneo de Victor Hugo, na sua primeira phase litteraria foi quasi totalmente oriental e biblico: *Eloah*, *Symeta*, *Dryade*, *Fille de Jephté*, *Femme adultère*, *Dolorida*, *Deluge*.

Na segunda phase produziu, em verso, o seu drama notavel *Chatterton*, cujo heróe é o grande e infortunado poeta inglez que, aos 22 annos, procurou no suicidio a solução para a vida das amarguras e tristezas que arrastava o seu genio incompreendido.

E Alfred de Vigny, tão admirador de André-Chénier que n'este procurou inspiração para a sua *Dryade*, deixou no esquecimento a figura soberba e tragica do poeta da revolução, cuja cabeça rolou no cadafalso como uma cabeça vulgar, não obstante:

«avoir quelque chose là dedans»

E a França não engeitou a obra immortal de Alfred de Vigny, e a *Comedie-Française* em 1881 fazia a sua *reprise*, com alto successo, não obstante a opinião do Zola que a reputa:

«la negation du théâtre.»<sup>{149}</sup>

A critica, severa para mim, devêra ter vergastado primeiramente a memoria de Lord Byron que cantou na sua lyra de poeta e serviu com a sua espada de guerreiro a obra politica da emancipação da Grecia; devêra anathematizar Sienkiewicz, o polaco genial que estudou no romance a reconstituição da vida romana á época da decadencia cesarista de Nero; devêra ter condemnado á morte M.<sup>me</sup> Judith Gauthier, a filha gentil e talentosa de Theophile, que, deixando de parte a herança paterna, preciosa e brilhante, foi procurar o assumpto das suas obras notaveis nas

terras e nos costumes do extremo oriente, com especialidade no Japão e na China; devêra ter amaldiçoado e reduzido a pó o sublime poeta contemporaneo da França—Edmond Rostand—que engastou nos tres actos phantasticos da *Princesse-Lointaine* um assumpto oriental e na *Samaritaine*, a sua obra prima, a vida, a figura, a alma encantadora da filha da Judéa, deixando no esquecimento a belleza mystica de Joanna d'Arc; devêra ter queimado a estatua de Castellar, porque o espantoso rival de Cicero escreveu os extraordinarios volumes dos *Recuerdos d'Italia*, sem ter jámais escripto uma pagina de viagem pela propria Hespanha, sua patria; devêra ter castigado os despojos funebres de Milton, porque o grande poeta inglez, cuja inspiração hombraea com as de Tasso e Ariosto, cuja grandeza genial é, depois de Shakespeare, a criação mais opulenta da poesia britanica, teve o arrojo de esquecer a sua verde Erin e foi ao pincar do Himalaya, ao berço da tradição adamita, procurar o assumpto do seu *Paradise Lost*.

E a critica para ser sincera, ou, pelo menos, logica, severa como foi para o obscuro autor da desventurada *Talitha*, devêra censurar amargamente a falta de patriotismo de Araujo Porto Alegre que, em versos de um sabor arcadico e em metro solto, celebrou o{150} almirante genovez Colombo, deixando ingratamente no olvido a figura épica do riograndense Tamandaré, lobo dos mares como o piloto de Palos, além de guerreiro como Patterson.

E a censura devêra estender-se tambem a Gonçalves de Magalhães que, em vez de cantar o heróe dos Guararapes ou a figura brilhante de Garibaldi que vive na tradição da liberdade sulina, preferiu celebrar na sua lyra a aguia de Wagram, na queda monstruosa de Waterloo, tanto mais que ao nascer do theatro brasileiro, quando fulgia o talento artistico de João Caetano, deixou no esquecimento a figura negra de Calabar e foi á historia de Milão pedir o assumpto e os personagens da sua tragedia *Olgiate*, em cuja acção se estuda a tyrannia licenciosa de Galeazzo Visconti e o assassinato do tyranno.

E a critica, tão rispida com o autor da *Talitha*, chegando mesmo a citar a sentença do divino Almeida Garrett para aquelles que se abalançam ao estudo de estranhos assumptos esquecendo a patria, devêra começar pela censura ao proprio autor do *Frei Luiz de Souza*, que iniciou a sua vida litteraria no theatro escrevendo *Xerxes*, *Lucrecia*, *Sophonisba*, *Atala*, *Meroppe* e *Catão*, antes de se lembrar que *D. Filippa de Vilhena* fôra uma das heroínas de sua terra.

\*

Mas a critica, severa com o autor da *Talitha*, não tem sinceridade nos seus conceitos.

Um formosissimo talento de artista, alma de raro quilate, aberta ás emoções do Bello, filho d'esta terra, Araujo Vianna, musicista de apurado engenho, escreveu a sua brilhante partitura da *Carmella*, um encanto, uma joia.

A acção do libreto passa-se na Italia, a musica inspira-se<sup>{181}</sup> claramente na escola de Massenet, sóbe á scena no Rio de Janeiro interpretada por artistas italianos, sóbe á scena em Porto Alegre interpretada por artistas italianos, a critica applaudiu em delirio, extasiou-se, e ninguem viu, ninguem sentiu, que a *Carmella* é italiana pelo libreto e franceza pela musica; o patriotismo riograndense não se julgou melindrado porque o intelligente *maestro* patricio deixou na obscuridade a nossa paisagem, o nosso clima, as nossas mulheres, os nossos costumes, a nossa poesia, a nossa musica popular e caracteristica, preferindo a lenda, o lyrismo, a impetuosidade, o céo, a aventura da gloriosa e divina Italia da arte...

A critica emmudeceu.

Entretanto Araujo Vianna apenas visitou a Italia: o seu sangue é genuinamente brasileiro, formou-se o seu espirito na propria patria, nem a natureza nem a sociedade italiana influiram no seu desenvolvimento intellectual e moral...

A critica tinha de tudo isso conhecimento exacto e perfeito mas... *passons là dessus*.

«Dès lors, les impuissants et les hypocrites peuvent injurier l'œuvre et l'auteur, les couvrir de boue, les nier...»

ZOLA—*Documents litteraires*, pag. 418.

\*

Sempre ingenua, ou ignorante, ou perfida, a critica censura a *Talitha*, condemnando-a porque os seus personagens fallam uma linguagem elevada, superior á modestia das suas condições de aldeãos.

A critica é futil e não sabe o que diz.

*Talitha* falla nos seus dialogos a linguagem do mysticismo que durante dezeseite annos ouviu e aprendeu com o seu velho padrinho: o cura.<sup>{152}</sup>

A sua linguagem é simples, ingenua e lyrica.

Mas simples, ingenua e lyrica é a linguagem do povo portuguez, desde a sua infancia até hoje.

As imagens que o autor lhe põe nos labios são as mesmas que borbulham na phantasia do povo lusitano, ha mais de nove seculos de nacionalidade, affirmada num *folke-lore* riquissimo e inexgottavel, desde Gesto Ansures até Antonio Fogaça.

Pois a uma creança de dezoito annos, alma pura e boa, natureza casta, intelligente e fina, delicada e vibratil, torturada pela desventura, póde ser negada a phantasia creadora, poetica e imaginosa que caracteriza o povo em cujo meio ella vive, principalmente na aldeia, na atmospheria idyllica e bucolica, simplesmente porque a cataracta a cegou aos oito annos?

Mas Antonio Feliciano de Castilho foi o bardo cégo que escreveu a *Noite do Castello*, as *Cartas de Echo a Narciso*, os *Ciumes do Bardo*, a *Primavera*, o *Outono* e cégo é o anonymato popular que produz ha oito

seculos esse rosario encantador e sublime das trovas e cantigas que andam na tradiçãõ oral, na garganta de todas as mulheres, na voz de todos os cantores, nos labios de todos os estudantes, desde o *Cancioneiro de Garcia de Rezende* e de *El-Rei D. Diniz* até o *Romanceiro* de Garrett e os *Cancioneiros* de Theophilo Braga e Gualdino de Campos.

São da poesia popular, são do povo em cujo seio *Talitha* nasceu, cresceu, amou, sonhou e foi noiva, as formosas quadras que correm de labio em labio, sem autor conhecido e que Junqueiro, Eugenio de Castro, Antonio Nobre e Correia de Oliveira gostosamente assignariam. {153}

I Nessas tuas mãos pequenas  
como não vi em ninguem  
não sei como as minhas penas  
couberam nellas tão bem.

II Perdes mais em me perder  
do que eu perco em te deixar:  
perco quem sabe offender,  
tu perdes quem sabe amar.

III Dizes que deixo saudades,  
não me posso conformar:  
pois se eu as levo commigo,  
como t'as posso deixar?

IV Acostumei tanto os meus olhos  
a namorarem os teus  
que de tanto confundil-os  
nem já sei quaes são os meus.

V Se os meus olhos te incommodam  
quando estão na tua frente  
hei de arrancar-os um dia  
para te amar cegamente.

VI Se eu soubesse que voando  
alcançava o que desejo  
mandava fazer as azas  
que as penas são de sobejo.

VII Eu jurei que não tornava  
a dar adeus a ninguem:  
quem parte saudades leva  
quem fica saudades tem.

VIII Essas tuas sobrancelhas  
como nunca vi mais bellas  
são laços de fita preta  
unindo duas estrellas.

IX Não sei que quer a desgraça  
que atraz de mim corre tanto,  
hei de parar e mostrar-lhe  
que de vêl-a não me espanto.

X Vae alta a noite, vae alta,  
mais alto vae o luar,  
mais alta vae a ventura  
que Deus tem para me dar. {154}

XI É tua bocca ideal  
um palacio com jardim:  
as portas são de coral  
os degráos são de marfim.

XII Aguas passadas não tornam;  
deixae fallar o dictado:  
ó saudade, és um moinho  
móes com aguas do passado.

XIII Pára tu, meu coração!  
onde estou eu, onde vim?  
triste caminho de lagrimas  
tem começo e não tem fim.

XIV Ouço cousas que não ouço,  
vejo cousas que não vejo:  
olhos da minha saudade,  
ouvidos do meu desejo!

\*

E a um povo que assim traduz tão lyricamente, com tanta philosophia, com tanto sentimento, todas as impressões da sua alma dôce, que assim vibra essa poesia celeste nas cantigas das eiras ao luar, nas espadelladas, nas desgarradas, nos desafios, na Paschoa, no Natal, nas romarias, a um povo que tem alma poetica, mais suave que um paraíso, mais simples e mais colorida que um poente de outono e uma alvorada de primavera, póde-se, com justiça, arrancar essa linguagem que é característica?

O escriptor que o fizesse, a pretexto de ser verdadeiro com os seus personagens, para que estes não pareçam superiores ao seu meio, mentiria á propria consciencia, adulteraria a natureza, roubaria ao povo que quizesse estudar o mais bello reflexo da sua individualidade litteraria.

A um velho cégo que mendigava pelas estradas, entre Villa-Pouca de Aguiar e Pedras Salgadas, na Provincia de Traz-os-Montes, muitas vezes ouvi cantar {155} com a sua voz roufenha, na tristissima toada, monotona como a sua desventura, as quadras que aqui reproduzo fielmente. Andava elle pelas feiras, pelos caminhos, pelas romarias, levando a sua desgraça, como Ashaverus, durante sessenta annos, a toda a parte onde a tradição religiosa celebrava as festas dos seus oragos, onde a alegria popular estuava nas danças e folguedos; o rapazio espantado escutava-o com profundo respeito, as raparigas ouviam-n'o em silencio, porque na amargura das suas cantilenas, na monotonia das suas queixas, na tristeza das suas lamentações havia verdade de conceitos e a revolta justissima de uma alma ferida contra a dureza da sorte e a iniquidade da natureza.

Quem lh'o ensinou, quem escreveu esses versos, onde os aprendeu elle, que poeta mysterioso, simultaneamente artista e philosopho, traduziu na

simplicidade mystica d'aquellas quadras toda a immensidade da sua irremediavel desventura? A alma popular, suave e lyrica, de uma raça, filtrada na arêa branca e pura de uma tradição de oito seculos.

Diz toda a gente e eu não nego  
que Deus é pae de bondade,  
mas se isso é pura verdade  
como foi que eu nasci cégo?

Lá que Deus tirasse a luz  
a quem rouba ou assassina,  
era a justiça da sina  
que todo o mundo conduz.

Mas a mim, não foi clemente  
porque eu não tinha nascido;  
é que Deus tinha o sentido  
de cegar um innocente.

Aos lobos que andam na serra  
matando ovelhas e anhos,  
dizendo mal aos rebanhos  
Deus não castiga na terra. {156}

Não ha lobo que não veja,  
todos são filhos de Deus,  
só nos tristes olhos meus  
a eterna noite negreja.

Não tocaria viola  
se eu fosse fera damnada,  
mas não andava na estrada  
soffrendo e pedindo esmola.

\*

Milton, collocando nos labios de Eva os seus primorosos versos, não curou de saber se no Paraiso a Mãe dos homens fôra educada pela serpente nos mysterios da poesia, da arte, da phantasia, da linguagem alcandorada, nem cogitou de saber se já naquelle tempo, no pincarado da cordilheira industanica, se fallava o inglez.

A Samaritana era uma mulher vulgar e desprezivel; Rostand colloca-lhe nos labios a linguagem sublime dos seus alexandrinos formosos, sem indagar se, ao tempo de Christo, na Samaria, junto ao poço de Jacob, já se fallava francez, em verso, de metrica impeccavel e de rima opulenta, brilhante, artisticamente disposta sob a fórmula severa que Boileau, Corneille e Racine haviam de prescrever 1600 annos depois.

A critica, porém, mais céga que a minha desventurosa *Talitha*, mais ingenua que a alma primitiva, mais ignorante que a Samaritana e mais perfida que a Serpente, a sogra feroz de Adão, occultou o preceito de Taine:

«Par cet excès de l'imitation litterale, l'artiste arrive a produire, non pas le plaisir, mais la répugnance, souvent le dégoût, et quelque fois l'horreur.

«Il en est de même dans la littérature.{157}

«La meilleure moitié de la poésie dramatique, tout le théâtre classique grec et français, la plus grande partie des drames espagnols et anglais, loin de copier exactement la conversation ordinaire, altèrent la parole humaine de propos délibéré. Chacun de ces poètes dramatiques fait parler ses personnages en vers, impose à leurs discours le rythme et souvent la rime. Cette falsification est-elle nuisible à l'œuvre?

«En aucune façon. L'expérience en a été faite de la manière la plus frappante dans une des grandes œuvres de ce temps, l'*Iphigénie* de Goethe, écrite d'abord en prose et ensuite en vers. Elle est belle en prose, mais, en vers, quelle différence! Ici, visiblement, c'est l'altération du langage ordinaire, c'est l'introduction du rythme et du mètre qui communique à l'œuvre son accent incomparable, cette sublimité sereine, ce large chant tragique et soutenu, au son duquel l'esprit s'élève au-dessus des vulgarités de la vie ordinaire et voit reparaître devant ses yeux les héros des anciens jours, la race oubliée des âmes primitives, et, parmi elles, la vierge auguste, interprète des dieux, gardienne des lois, bienfaitrice des hommes, en qui toutes les bontés et toutes les noblesses de la nature humaine se concentrent pour glorifier notre espèce et pour relever notre cœur.»

H. TAINÉ—op. cit., vol. I, pag. 28 et 29.

E a crítica indígena censura ao obscuro autor da modesta *Talitha* a ousadia de ter observado o preceito que Taine, o grande mestre da França e do mundo, ordena que se faça, exactamente o que fez Goethe para dar maior valor e mais gloriosa beleza à sua *Iphigenia*; exactamente o que fez Rostand para poder impôr à civilização parisiense, na compleição nevrotica de Sarah Bernhardt, a inferioridade da mulher da Bíblia, a hetaira da Samaria condemnada ao supplicio da lapidação pelos heliastas da Judéa.{158}

\*

Diante da bondade e em face das virtudes características dos personagens que se movimentam nos três actos da *Talitha*, a crítica sentiu arrepios de indignação e abespinhou-se: a intelligencia dos censores é inconcebível a coincidência de um encontro simultaneo de cinco almas igualmente boas, simples, generosas, quasi santas; a sociedade repelle essa pureza, os factos demonstram o contrario: o autor da *Talitha* não observou, phantasiou; o seu drama é um trabalho de gabinete, no ambiente do mundo real essa hypothese não existe.

A crítica pontificou *ex-cathedra*, infallível como o successor de S. Pedro, Vigário de Christo na terra.

Taine escreveu:

«Après avoir examiné devant vous la nature de l'œuvre d'art, il reste à étudier la loi de sa production. Cette loi peut, au premier regard, s'exprimer ainsi: *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des œuvres environnantes.*»

H. TAINÉ.—op. cit., vol. I, pag. 55.

É a influencia do meio na producção artistica: consequentemente, para apreciar a obra d'arte, quando é sincera, a critica necessita de conhecer o meio em que ella foi produzida, o estado geral dos espiritos e dos costumes em cujo seio o pintor, o esculptor ou o escriptor, pintou o quadro, esculpiu a estatua, ou escreveu o poema.

E dos criticos indigenas que se lançaram á *Talitha*, como San Thiago aos moiros, apenas um viveu temporariamente em Portugal, mas nunca se perdeu em terras trasmontanas, gastou o tempo nas ruas das cidades populosas: a aldeia lusitana, se a viu não {159} a estudou, se a estudou ou não a comprehendeu ou... tresleu.

De sorte que a critica, severa e exigente, desconhece por completo o meio que influiu na producção da *Talitha*, não tem noção, sequer, do estado geral do espirito e dos costumes em cuja atmospheria o obscuro autor do drama foi buscar os seus personagens: a critica, portanto, é ignorante e, como todo os ignorantes, é pretenciosa, balofa e petulantissima.

Ha doze annos ficou terminado o terceiro acto d'esse modestissimo evangelho; ha doze annos appareceu pela primeira vez, no Brazil, a sublime pastoral—*Os Velhos*—de D. João da Camara, cuja acção se passa em uma aldeia do Alemtejo.

Quando a critica indigena, do Rio Grande do Sul, assistiu á representação dessa obra prima, extasiou-se e não viu que na formosa comedia do mallogrado escriptor portuguez se movimentam, não cinco, mas nove personagens, nove almas igualmente puras, virtuosas, que em toda a acção da bellissima pastoral ha um ambiente de consoladora bondade.

Applaudiu incondicionalmente, sem conhecer o meio em que D. João da Camara estudou os seus personagens, nem sentiu necessidade de saber qual era o estado geral dos espiritos e dos costumes que o brilhante escriptor portuguez reproduziu no palco, para verificar se aquelles personagens, aquella acção, aquelle ambiente correspondiam á realidade objectiva da vida aldean no Alemtejo, ou se o dramaturgo phantasiara; se seria possivel encontrar no fim do seculo XIX, em plena civilisação occidental europea, reunidas na mesma terra, nove almas puras, virtuosas, preocupadas apenas com a pratica do Bem, sem um pensamento máo, sem uma palavra rude, sem uma acção menos digna.

Ha nos dois primeiros actos da *Talitha* uma profunda {160} tristeza, a amargura soluça em todas as gargantas e no terceiro acto ha uma explosão de alegria: esse contraste parece exquisito, inverosimil, sem exemplo na realidade da existencia; todo o drama tem um excessivo perfume religioso que vae ao exaggero, diz a critica.

A critica ignora o que sejam na aldeia portugueza o sentimento religioso, o culto catholico, a tradição christan, porque nunca viveu na intimidade daquelles lares; o que lobrigou, através da obra suspeita e viciada de escriptores trabalhados pelo meio social corrompido dos

grandes centros, envenenou-lhe a alma já preparada para receber a semente do mal e a critica, enfunada de leitura superficial, para maldizer, deixou-se ficar na commodidade das biliothecas e dos gabinetes, acceitou as indicações da alma perversa de algum mentor sem sinceridade, explorador da inexperiencia de creanças talentosas e esqueceu a lição de Taine:

«Pour plus de clarté, nous prendrons un cas très simple, simplifié exprés, celui d'un état d'esprit dans lequel la tristesse est predominante.

.....

«Il faut d'abord remarquer que les malheurs qui attristent le public attristent aussi l'artiste.

«Comme il est une tête dans le troupeau, il subit les chances du troupeau.

.....

«Sous cette pluie continue de misères personnelles, il deviendra moins joyeux, s'il est joyeux, et plus triste s'il est triste. Voilà—un premier effet du milieu.

.....

«Car, ce qui le fait artiste, c'est l'habitude de degager dans les objets le caractère essentiel et les traits saillants: les autres hommes ne volent que des portions, il saisit l'ensemble et l'esprit. Et comme ici le caractère saillant est la tristesse, c'est la tristesse qu'il aperçoit dans les choses.»

H. TAINE—Op. cit., pag. 68 e seguintes.

Pertencem ao Sr. Adherbal de Carvalho as seguintes palavras:

«O que deu nascimento, entre elles, á noção de fatalidade é uma concepção que se refere, não ao futuro, mas unicamente ao passado; o que é, é, e nenhum poder no mundo poderia fazer que um facto concluido não existisse.»

*A poesia e a arte no ponto de vista philosophico.*—Cap. II, pag. 50.

O modesto autor da *Talitha* não podia fugir á acção do meio em que se encontrou com os seus personagens, como doutrina Taine, nem se podia oppôr á verdade: *o que é, é, e um facto concluido, poder algum o annulla.*

Se o autor transformasse á medida do seu desejo, pensando em ser agradável á critica, mentiria á sua consciencia, deturparia as leis da arte: os zoilos pódem maldizer, á vontade, o autor fica tranquillo e contente com a fiel observancia das lições de Taine e do escriptor brasileiro, inspirado na doutrina de Guyau.

O facto é verdadeiro, era sufficiente que fôsse verosimil: o autor da *Talitha* dramatisou-o, traduziu nos seus versos modestos as desventuras e a redempção dos seus personagens pelo amor,

«l'amor che muove il sole e l'altre stelle.»

O seu drama obscuro impressionou e commoveu, tanto basta: a agitação da critica apenas conseguiu encrespar a vaidosa pleiade de

coripheus do elogio mutuo e a paixão, a animosidade e malquerença políticas.

Zola pontificou:<sup>{162}</sup>

«Il n'est poin't de jeune homme arrivant de sa province qui ne rêve de distribuer des coups de férule.

«Ces pauvres jeunes gens n'ont souvent pas deux idées nettes dans la tête. L'expérience leur manque. Ils tapent en aveugles. De là les jugements extraordinaires qui font ressembler notre critique a une véritables Babel, ou on parlerait toutes les langues, sauf la langue de vérité et de justice qu'il faudrait y parler.

«Je ne nommerai personne parmi ces jeunes gens.

«Le vent qui les apporte, les emporte.»

*Documents litteraires; la critique contemporaine.*—pags. 346, 347.

\*

O assumpto da *Talitha* é portuguez, portuguezes são os seus personagens, portuguez o meio em que a acção se desenvolve, portugueza foi a atmospheria em que o autor viveu a sua adolescencia e a sua mocidade: o drama não podia deixar de reflectir

«l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes.»

De profundas amarguras, de lacerantes provações para o povo portuguez foi a época dolorosa em que o modesto autor da *Talitha* apprehendeu em flagrante o desenrolar da acção dramatica do seu poema lyrico: e essa éra prolongou-se em uma crise tremenda que acaba de chegar ao seu auge, a sua maxima intensidade.

Portugal acabava de receber o *ultimatum* inglez na questão pungentissima das possessões africanas, a natureza fôra de uma dureza extrema: ás innundações dos invernos succedeu a crise agricola que esmagou a producção vinicola pela invasão phyloxerica, as agitações políticas ganhavam terreno e a ideia republicana fazia proselytos ameaçando as instituições<sup>{163}</sup> monarchico-religiosas de sete seculos e, em meio dessas provações a Providencia, esquecida da immensa piedade d'aquelle povo sublime, ininterruptamente demonstrada em uma historia em que não soffre solução de continuidade o culto da divindade catholica, fulmina-lhe os homens notaveis e successivamente desaparecem no tumulto: Fontes Pereira de Mello, Anselmo Braamcamp, Pinheiro Chagas, Guilherme de Azevedo, Lopo Vaz, Antonio Rodrigues Sampaio, Luciano Cordeiro, Antonio Ennes, Marianno de Carvalho, Oliveira Martins, Carlos Lobo d'Avila, Eça de Queiroz, Alexandre da Conceição, Raphael Bordallo Pinheiro, Gervasio Lobato, Souza Martins, Camillo Castello Branco e Anthero de Quental imitam o exemplo de Chatterton e atravessam a luminosa região dos seus cerebros geniaes com a inferioridade crudellissima de uma bala.

Da nova geração, Antonio Fogaça, Luiz Ozorio, Antonio Nobre, Moniz Barreto seguiram a estrada da morte.

A crise económica era pavorosa, a emigração clandestina assustava os espiritos mais fleugmáticos, á questão ingleza, seguiu-se a revolta de 31 de Janeiro e a situação geral era tão delicada e complexa que nem o genio de José Dias Ferreira, nem as combinações políticas de homens como Hintze Ribeiro e Fuschini conseguiram solver.

Ao desequilíbrio financeiro succederam a questão monetaria e o augmento da divida publica, fortemente aggravadas as condições do credito publico pela questão internacional do emprestimo de D. Miguel. E Teixeira Bastos escreve:

«Diante do desconsolador espectáculo que apresenta a sociedade portugueza estrebuchando no esphacêlo, ha quem tenha perdido de todo a esperança de regeneração; ha quem se persuada<sup>{164}</sup> que estão chegados os ultimos dias de Portugal. Com effeito, a agudeza da crise, que talvez ainda esteja longo de seu termo, justifica em grande parte este excesso de pessimismo.

«Portugal, como todas as nações contemporaneas, em maior ou menor gráo, lucha com uma crise terrivel, que se revela sob aspectos variadissimos. É uma crise politica, financeira, economica, mas sobre tudo social e moral.»

TEIXEIRA BASTOS—A Crise, pag. 435.

Esse estado geral do espirito e dos costumes portuguezes influiu poderosamente na producção artistica e litteraria d'aquelle tempo e na que se seguia.

Na esculptura destaca-se a estatua de *Hermengarda* em que o talento de Moreira Rato evoca para o marmore a alma dilacerada da heroína de Herculano, o pessimista glorioso, o desilludido sublime de Val de Lobos.

Na architectura não surge cousa alguma que atteste a sublimidade do caracter nacional e o que havia de notavel, legado e herança do passado, soffre a influencia do desanimo, da indifferença, da tristeza geral que domina.

É de Ramalho Ortigão o que se vae lêr:

«Levaria muito tempo e seria excessivamente triste ennumerar todos os attentados de que teem sido e continuam a ser objecto, perante a mais desastrosa indifferença dos poderes constituidos, os monumentos architectonicos da nação...

«Dos desacatos de lesa-magestade nacional, a que tenho a dôr e a vergonha de me referir, uns teem caracter anonymo, outros affectam directamente a cumplicidade official. Os primeiros são uma consequencia do desdem: os segundos são um resultado de incapacidade.»

RAMALHO ORTIGÃO.—*O culto da Arte em Portugal*, pags., 19 e seguintes.<sup>{165}</sup>

Quanto á vida e a producção litteraria, o autor da *Talitha* invoca o depoimento do grande critico portuguez; é elle quem affirma:

«Dissolvido o culto artistico pela negligencia ou pela ineptia de abastardadas classes dirigentes, os fieis debandam por não haver egreja

que os reuna, e é já evidente esta enorme catastrophe: que na arte de Portugal faltam corações portugueses.

«Fere-nos já esse phenomeno consternador em todos os aspectos da vida intellectual.

.....

«A juventude litteraria, dotada de uma consideravel força de applicação e de talento, traz-nos uma poetica exotica, de climas nevoentos, anti-meridional, e vem fallando uma lingua secreta, cabalistica, interessantemente engenhosa, incomprehensivel para o povo e para os que não estiverem iniciados na morphologia espiritica das novas seitas.

«Em toda a historiographia contemporanea se nota uma glacial frieza de critica, uma anemica pallidez de expressão, um geral entono de apagada tristeza, em que bem se demonstra que não circula o sangue vermelho da raça, nem se retrata o genio do nosso povo, meigo, docil, de apparencia branda, mas ainda hoje eminentemente sociavel, amando a grande alegria estridente das feiras, das tardes de touros, das romarias dos seus santos populares, conservando nas intimas camadas sociaes um residuo trovadoresco, de palladino e de menestrel, susceptivel ainda das paixões mais profundas, todo de imposição e repentismo, capaz das coisas mais imprevisadamente grandes, poetico, aventureiro e destemido.

«Na poesia, assim como na pintura e na musica, não ha uma escola portugueza, porque, na falta de laço social que congregue os nossos artistas, sem elementos coordenados de estudo, sem modelos patentes, sem lição commum, não ha entre elles mutuamente, nem entre elles e o povo de que derivam, communhão alguma de ideal ou de sentimentos.»

RAM. ORTIGÃO.—op. cit., pag. 110 e seguintes.{166}

\*

Embora modesta a *Talitha*, embora sem merecimento o seu autor obscuro, como poderiam ambos—drama e escriptor—fugir a esse estado geral do espirito e dos costumes, de que falla Taine?

Necessariamente deveriam obedecer á lei, e por isso apparece nos dois primeiros actos do drama essa dolorida tristeza que é o reflexo da situação geral da sociedade e que a desventura daquella familia, pela desventura da pequena Talitha, aggrava e apura com intensidade.

«D'autre part, l'artiste a été élevé parmi des contemporains mélancoliques; partant, les idées qu'il a reçu et celles qu'il reçoit encore tous les jours sont mélancoliques.

«La religion regnante, qui s'est accommodée au lugubre train des choses, lui dit que la terre est un exil, le monde un cachot, la vie un mal, et que toute notre affaire est de meriter d'en sortir»

H. TAINÉ—op. cit., vol. I. pag. 65.

Aliás é profundamente melancolica toda a obra litteraria portugueza desse tempo, muito principalmente na poesia.

É um soluço de magua—o *Espirito Gentil*—de Luiz Ozorio; formam um rosario de amarguras—as *Orações do Amor* de Antonio Fogaça; é um

gemido crudellissimo o *Só* de Antonio Nobre; é como um echo de Necropole—*Nada*—de Julio Dantas.

No theatro, Marcellino de Mesquita lança a *Noite do Calvario*, reproducção profundamente dolorosa e triste de um acontecimento real da vida de um lar que o dramaturgo generalisa ás condições da vida social, aliás já cruelmente desvendada nos *Castros*.{167}

Para fugir á influencia da actualidade Julio Dantas recorre ao passado, á chronica, a historia e não consegue eximir-se á impressão da desventura: *O que morreu de amor* é uma resurreição esmagadora de magua; a *Severa* é um manto de crepe encobrindo um cenotaphio; *O serão nas laranjeiras* é uma ironia finissima, um esfusiar de espirito que occulta, mascára, e pinta um immenso abatimento moral.

Gervasio Lobato passa nesse meio espalhando gargalhadas, ridiculo e *troça* sobre a sociedade carcomida pela crise e acabrunha de pilherias a burguezia e a classe media no *Commissario de Policia*, no *Solar dos Barrigas* e na *Lisboa em Camisa*, passando do palco ao romance.

A *Velhice do Padre Eterno* é uma *charge* monumental sobre o ultramontanismo da sociedade religiosa: a *Patria* é uma objurgatoria tremenda, um raio de colera olympica; os *Simples*, constituem um colar de lagrimas de uma jeremiada genial e as *Orações ao Pão e á Luz* são as aspirações tantalicas do genio ao seio da excelsa divinisação da arte, como refugio extremo de uma alma que foge ás revoltas da terra para não cair na lama das decomposições sociaes.

A *Rosa engeitada*, de D. João da Camara, é a dôr vivendo e esmagando as almas; os *Velhos*, apesar do seu encanto bucolico e purissimo, é um crepusculo de sombras dôces.

A *Cruz da Esmola*, de Eduardo Schwalbach, é a photographia nitida da tortura e do desespero...

E tudo isso é a reproducção conscienciosa de um estado de pathologia social... a menos que a critica não attribua tudo isso á phantasia dos artistas pelo gozo requintado de esmagar a propria patria ao peso de calumnias...

Mas neste caso como comprehender o colossal successo das obras extraordinarias de Ramalho Ortigão{168} na critica, de Eça do Queiroz ao romance e de Raphael Bordallo na caricatura, profligando esse estado geral de espirito e de costumes como Alphonse Karr, Gavarni e Flaubert na alta cultura genial da França, em plena floração artistica e litteraria?

O terceiro acto da *Talitha* não destôa dos anteriores, a unidade não se quebra, transmite-se, completa-se: a mesma suave melancolia dos primeiros conserva-se na narrativa da morte do sargento que *Ruy* communica a *Joaquina* e no *raconto* que das suas desventuras, faz a *Marqueza de Rilma* ao velho cura João Fulgencio.

A mesma serenidade christan dos primeiros actos paira no terceiro através da descripção em que *Talitha*, ao som dos sinos distantes da missa

do gallo, conta a *Ruy* e a *Joaquina* a sua allucinação passageira e termina com a *Salve-Rainha* rezada ao soluçar do orgam e ao repique da alvorada annunciando a missa d'alva.

A alegria que vibra n'este acto é mais intensa, realmente, mas n'elle se encontram trez factos culminantes: a confirmação do noivado de *Talitha* pelo perdão da Virgem na visão da missa; a cura radical e milagrosa da sua cegueira e o apparecimento da mãe tanto tempo perdida.

Mas a alegria não surge alli de surpresa, repentinamente: no primeiro acto ella vibra na scena final de amor em que as duas almas que se comprehendem recebem a benção da velha *Joaquina* surprehendendo-as na ventura do seu idyllio, e no segundo acto a primeira scena succede naturalmente a essa e os dois velhos ligam, plas recordações, a passada alegria de outros tempos, a que se vae em breve descerrar quando *Ruy* levantar definitivamente a venda aos olhos da redimida.

Ahi a alegria vae á intensidade das lagrimas, é a{169} tristeza que nasce das extremas emoções da felicidade que não é triste e, se momentaneamente desaparece quando *Talitha* se deixa vencer pela fé religiosa e rompe o juramento de amor para cumprir o juramento do voto de clausura, de novo se reata e estala em um sorriso de supremo arrebatamento, quando a piedosa e santa mentira do *Cura*, depois da confissão, lhe relata o sonho da madrugada anterior em que elle viu rolar no espaço

no fulgor de uma estrella o beijo do perdão.

\*

A virtude daquellas almas!...

E porque razão de alta monta o autor da *Talitha* devia quebrar a verdade do facto observado, a unidade d'aquelle conjuncto que elle não phantasiou e que, felizmente, encontrou num dia da sua mocidade, em meio da crise social moral que caracterizava aquella época dolorosa de provações populares?

Introduzir um personagem que não tivesse as mesmas qualidades de character seria deturpar os factos para obedecer ao *métier*, a carpintaria de theatro vencendo a moral na arte: um cumulo de estupidez.

Além de tudo, inutil: a emoção dramatica, o effeito theatral são completos e seguros com a simplicidade daquellas cinco figuras, porque o Bem, a Virtude e a Harmonia encantam e commovem sempre, em todas as zonas e latitudes da terra.

Pertencem ao Sr. Adherbal de Carvalho as seguintes palavras:

«O artista que emprega suas faculdades ao serviço de uma idéa generosa não é menos artista por isso, se bem que não seja por isso que elle{170} é artista. O amor e a intelligencia do bem suppõem uma concepção superior das condições da vida individual e social que é preciso desejar a todos os artistas como a todos os homens...»

.....

«Entretanto ha uma observação a fazer neste ponto, é que parece mais facil pintar o vicio do que a virtude. Balsac, que se sahiu admiravelmente na pintura dos monstros, encalhava quasi sempre quando era atacado pelos homens pudicos.

«Tão verdadeiros e vivos são os seus libertinos da alta o baixa sociedade, como os outros, na maior parte do tempo, são ternos e mal acanhados.»

Op. cit. pag. 32.

Ainda mesmo quando o autor da *Talitha* houvesse faltado á verdade dos factos que observou, teria tentado o problema, na opinião do estheta brasileiro, mais difficil de resolver: o estudo e a interpretação da Virtude o do Bem, na psychologia dos cinco personagens que jogam em scena a acção do seu obscuro poema lyrico.

A critica indigena, ignorante ou perversa, petulante ou futil, feriu-se com as proprias armas.

\*

Que o autor da *Talitha*, sem prestigio para fazel-o, permittiu-se a liberdade de escrever um drama em verso, fórma litteraria que está totalmente banida do theatro moderno, supplantada pela prosa.

É outra censura da critica indigena; espera-a a mesma sorte das anteriores: a critica é vesga e não sabe o que diz. {171}

Do theatro moderno ainda não foi banida a fórma alta e pura do verso: semelhante vandalismo seria uma violencia feita á arte, á belleza, ao bom gosto, á suprema lei do rythmo, para cujo excelso dominio tendem naturalmente todas as manifestações da vida e a linguagem da poesia do metro e da rima, a altissima elegancia.

Moderno é Victor Hugo, gigante de oiro do theatro francez e escreveu em verso: *Esmeralda, Burgraves, Ruy Blas, Cromwell, Torquemada, Grandmère, L'Épée, Mangerontils?, Sur la lisière d'un bois, Les gueux, Être aimé, La Forêt-mouillée.*

Modernos são Paul Delair e Lomon e escreveram em verso os seus dramas *Garin, Jean Dacier* e *Marquis de Kenilis* que Zola critica asperamente na sua obra—*Naturalisme au Théâtre.*

Moderno é Banville e produziu *Hymnis, Riquet à la houpe* e *Socrates et sa femme*, tres comedias em verso.

Moderno é Alphonse Daudet e entre as suas obras figura *Char*, comedia em verso, em um acto.

Moderno é Alfred Musset e legou ao theatro da sua patria: *Les marrons du feu*, comedia; *A quoi rêvent les jeunes filles*, comedia; e *La coupe et les lèvres*, drama, todos em verso.

Moderno é Ed. Pailleron e no seu theatro figuram *Narcotique*, comedia em um acto, e *Hélène*, drama em quatro actos, ambos em verso.

Moderno é Ludovic Halévy, collaborador de Meilhac, e produziu, em verso, a *Phryné* e *Nina, la Tueuse*.

Modernissimo é Emile Augier, o grande mestre da litteratura dramatica e da carpintaria theatral e escreveu em verso a maior parte das suas peças. São em verso: *Cigüe*, *Paul Forestier*, *Homme de bien*, *Aventurière*, *Gabrielle*, *Joueur de flûte*, *Philiberte* e *Jeunesse*.{172}

Moderno é Catulle Mendés e em 1872 dotou o theatro com a sua comedia em verso, *La Part du Roi*, em um acto; em 1888 fez representar a sua formosa phantasia, tambem em verso—*Isoline*, em tres actos; e em 1889 produziu, ainda em verso, o drama em 6 actos—*Fiammete*; em 1906, punha em scena no Odéon, o seu drama *Glatigny*, tambem em verso.

Modernissimo é Jean Richepin e, em 1905, fazia representar na Comédie Française o seu *D. Quichote*, em verso.

Modernissimo é tambem André Arnymede, que em 1906 assombrava a critica parisiense com a representação triumphal de *La Courtisane*, em cinco actos e em verso.

Modernissimo é Francis de Croisset e escreveu em verso os tres actos sensacionaes do Paon que subiu á scena na Comédie Française.

Modernissimo é Emile Veyrin que viu os seus formosos versos dos quatro actos de *Embarquement Pour Cythère*, no palco do Theatro des Bouffes Parisienne.

Modernissimo é Jacques Richepin e, em Abril de 1907, viu na ribalta da *Porte St. Martin*, os soberbos alexandrinos da *Majorlaine*, em cinco actos, depois de haver debutado com os versos admiraveis da *Reine de Tyr*, no theatro Sarah Bernhardt.

Moderno é François Coppée, e em 1878, em collaboração com Armand d'Artois, produziu o drama em cinco actos *Guerre des Cent ans*; em 1879, *Le Trésor*, comedia em um acto; em 1881, *Madame Maintenon*, drama em cinco actos e um prologo: em 1883, *Severo Torelli*, drama em cinco actos; em 1885, *Les Jacobites*, drama em cinco actos; em 1880, *Le Passant*, em um acto; e em 1888, *La Grève des Forgerons*, em um acto, e em 1905, *Scarron*, em cinco actos: e todos esses trabalhos são em verso.{173}

Rostand escreveu todos os seus dramas em verso: *Princesse Lointaine*, *Romanesques*, *Cyranno de Bergerac*, *Samaritaine*, *Ayglon* e ultimamente os tres primeiros actos do *Chant-clair*...

Miguel Zamacoix acaba de escrever e fazer representar em Paris pelo genio de Sarah Bernhardt, *Les Bouffons*, em verso alexandrino, obra prima que a critica europea colloca, senão acima, ao lado do *Cyrano*.

E ainda recentemente, em Outubro de 1906, a imprensa franceza se occupou de uma outra obra prima do talento de Catulle Mendés, em soberbos alexandrinos, de um mysticisco celeste, que se intitula *Sainte Thérèse*.

Na Inglaterra, Robert Browning escreveu a tragedia historica *Strafford* e os dramas *Mancha no Brazão* e *Regresso dos Deuses*, todos em verso.

Na Italia, Gabriel d'Annunzio escreveu em verso os tres actos da *Filha de Jorio*, e fez representar por Eleonora Duse o seu grandioso monumento *Francesca da Rimini*, em verso, como em verso havia escripto pouco antes o seu extraordinario *Nerone*, o genio brilhante de Boito, e Cavallotti o seu formosissimo idyllo *Cantico dei cantici*, em 1882.

Na Hespanha, deixando de parte o *D. Juan Tenorio*, de Zorrilla: o *Trovador*, de Gutierrez; a *Roda de la Fortuna*, de Thomaz Rubi, todos de 1850: Hartzemburch produziu mais recentemente *Los Amantes de Terruel*; *Alfonso, el Casto* e *La Madre de Pelagio*, e Echegaray o seu conhecidissimo *Gran Galeoto*.

E todos esses dramas são escriptos em verso.

Em Portugal, João de Deus, o lyrico sublime, escreveu *Horacio e Lidia*; Eugenio de Castro, o revolucionario de genio, o extraordinario autor da *Belkiss* e de *Constança*, acaba de publicar o *Annel de Polycrates*; Henrique Lopes de Mendonça, o *Duque de Vizeu*{174} e a *Noiva*: Fernando Caldeira, a *Mantilha de Renda* e a *Madrugada*; Marcellino de Mesquita, a *Leonor Telles*; Julio Dantas, a *Ceia dos Cardeaes*; Francisco Palha, a *Fabia*; Luiz de Magalhães, o *D. Quixote*, os dois ultimos para o Theatro Academico, de Coimbra, todos em verso; sómente para citar os escriptores da actualidade, deixando de parte *O Catão* e a *Merope* de Almeida Garrett e o *Camões*, de Antonio Feliciano de Castilho.

Finalmente: em verso tambem escreveram no Brazil: Gonçalves de Magalhães, o *Olgiato*; Arthur Azevedo, o *Badejo*; Zeferino Brasil, o *Outro* e Coelho Netto, *As estações*.

A critica, portanto, ou é ignorante ou mentiu propositalmente.

\*

Mas a critica adiantou-se ainda: abriu dogmaticamente uma excepção: o verso em theatro só se admite para as tragedias historicas.

Outra cincada.

Em Portugal, Fernando Caldeira deixou no theatro duas joias preciosas: a *Mantilha de Renda* e a *Madrugada* que nem são tragedias, nem tem filiação alguma historica.

Na Italia, Cavallotti legou á lilteratura dramatica um primor de lyrismo: o *Cantico dei cantici* que não é tragico, nem historico.

Em França, Catulle Mendès escreveu, em verso, os tres actos de *Isoline* e os seis do *Fiammette* que nada tem a vêr com a historia, nem com a tragedia.

François Coppée produziu *Le Trésor*, *Le Passant*, *La Grève des Forgerons*, todos em um acto e que não{175} tem a minima relação com a tragedia, nem o menor vestigio de historia.

No Brasil, o *Badejo*, de Arthur Azevedo, é uma comedia, o *Outro*, de Zeferino Brasil, um drama; *As estações*, de Coelho Netto, uma phantasia, todos em verso, sem relação alguma com a historia ou com a tragedia.

A critica indigena

«appartient à ce monde de paresseux qui font chaque soir une grande œuvre, en buvant une chope; seulement, le lendemain, ils ont sommeil et ne trouvent pas le temps d'écrire la grande œuvre. «La vie se passe, l'âge arrive, ils restent des debutants.»

ZOLA, *La critique Contemporaine*, pag. 351.

Entretanto, René Doumic, um mestre da critica, escreve na *Revue des Deux Mondes*:

«Je voudrais seulement que les poètes qui se sentent une vocation d'auteurs dramatiques ne s'imaginent point que le succès ne peut être obtenu par eux, à la scène, qu'en nous narrant des histoires romantiques ou des féeries.»

E Gaston Sorbets conclúe:

«M. René Doumic á assurément raison: la poesie dramatique est faite anssi pour exprimer les mouvements les plus profonds de notre cœur ou les aspirations les plus hautes de notre âme. Il suffit de voiler de poesie la Verité nue pour faire de cette divinité une muse nouvelle.»

Deixemos vociferar os maldizentes: nós ficamos com os criticos que sabem sentir e... lêr.<sup>{176}</sup>

\*

Os zoilos que se lançaram á modestissima *Talitha*, censuraram ao seu autor o atrevimento inaudito de não observar a regra do Theatro francez de Corneille e Racine, que manda emparelhar systematicamente os graves e agudos na symetria inalteravel prescripta por aquellas duas autoridades.

Mas a critica, absolutamente não tem competencia para impôr aos escriptores brasileiros, por muito modestos e insignificantes que sejam, as leis e as regras da arte poetica franceza.

Se a obra d'arte é portugueza ou brazileira, o auctor não se submette ás leis da poetica franceza: observa os modelos nacionaes e portuguezes.

E, sem receio de ser contestado por quem quer que seja, o autor da *Talitha* affirma: não ha poeta algum na lingua de Camões, quer no theatro, quer fóra d'elle, que obedeça ás exigencias das prescripções francezas, que, aliás, o proprio Corneille, invocado pela critica, não seguiu nem adoptou na *Imitation de Christ*:

«Le desir de savoir est naturel aux hommes:

il nait dans leur berceau sans mourir qu'avec eux

mais, ô Dieu, dont la main nous fait ce que nous sommes,

que peut-il sans ta crainte avoir de fructueux?

Liv. I, Chap. II.

«Vanité d'entasser richesses sur richesses,  
Vanité de languir dans la soif des honneurs,  
Vanité de choisir pour souverains bonheurs  
de la chair et des sens les damnables caresses.

Liv. I, Chap. I.

«Vraiment grand est celui qui dans soi se ravale  
qui rentre en son néant pour s'y connaître bien,  
qui de tous les honneurs que l'univers étale  
          craint la pompe fatale,  
          et ne l'estime en rien.

Liv. I, Chap. III. {177}

Victor Hugo, o mestre supremo, também não obedeceu invariavelmente a esta regra que a crítica pretende impôr dogmaticamente, como imutável.

Vejamos na *Esmeralda*, acto I:

«Nous irons au clair de lune  
danser avec les esprits...  
Vive Clopin, roi de Thune!  
Vivent les gueux de Paris!

«Au milieu de la ronde infame  
qu'importe le soupir d'une âme?  
Je souffre! oh! jamais plus de flamme  
au sein d'un volcan ne gronda.

Em *La Forêt mouillée*, Scene II:

«Les moutons promis aux fourchettes  
Passent là-bas; j'entends leurs voix  
          Sonnez, clochettes,  
          au fond des bois.  
Le beau Narcisse est en manchettes;  
Silène a mis toutes ses croix.

Rostand, o impecável, na *Samaritaine*, também não se subordinou absolutamente a essa regra, como se vê logo na primeira scena:

«Poussé par la brise des nuits,  
et vagabond jusqu'à l'aurore,  
je viens pour des fins que j'ignore,  
comme un fantôme que je suis.  
D'une sandale sonore

je viens, je glisse et je m'enfuis...  
Mais, ô Jehovah que j'adore!  
quelle est cette grande ombre encore  
qui se tient debout près du puits?

e assim prosegue o genial poeta em toda essa scena que se compõe de cento e nove versos.

E para que não diga a critica perversa que n'esses exemplos não ha alexandrinos, aqui ficam estes alexandrinos, ainda do I acto, scena V, em que Photina declama: {178}

«Mon bien aimé—je t'ai cherché—depuis l'aurore,  
Sans te trouver,—et je te trouve,—et c'est le soir;  
Mais quel bonheur!—il ne fait pas—tout a fait-noir:  
mes yeux encore  
pourrent te voir.

e assim por toda a *fala* de Photina, que se compõe de mais de vinte nove versos.

Na lingua portugueza, porém, não ha um poeta sequer que obedeça á regra da metrica franceza, nem no drama, nem no poema.

Junqueiro, na *Morte de D. João*, na *Musa em ferias*, na *Velhice do Padre Eterno*, na *Patria*, ou nos *Simples* usa indistinctamente as rimas agudas, graves, e esdruxulas, emparelhadas, ou alternadas.

«O pensamento humano  
mergulhou como um Deus nas grutas do oceano,  
embebeu-se no azul, andou pelo infinito,  
interrogou a historia, os ventos, o granito,  
todas as creações, todas as creaturas,  
vermes, religiões, abysmos, sepulturas,  
e disse-nos: Jesus, Socrates, Platão  
fallaram a verdade. Existe uma rasão,  
uma ideia, uma lei, mysteriosa, etherea,  
que rege o movimento e as formas da materia...

*Morte de D. João.*—Introducção, pag. 31.

\*

«Hediondo! assassinar um homem que assassina!  
Collocar o direito ao pé da guilhotina.  
Resolver a questão do crime—um cemiterio!  
Sanccionar Papavoine e decretar Tiberio!  
Um carrasco de guarda á nossa segurança!  
O pelotão—juiz e o tribunal—vingança!  
E é uma coisa que indigna, um facto que comove,  
que quasi ao terminar o seculo dezenove  
pensem como Marat, pensem como Cain  
as leis no velho mundo e o tigre em Bombaim!

*Musa em férias*; Idilios e Satiras, pag. 137. {180}

Julio Dantas, o brilhante poeta da *Ceia dos Cardeaes* tambem não adoptou a regra que a critica indigena pretende nacionalizar.

Xerez.

«Roma! Roma que viu, pela primeira vez,  
Beneditto XIV, um papa,—a receber  
Conselhos de Inglaterra e cartas de Voltaire!

.....

«As cartas de Voltaire, honram!  
... É natural  
fala como francez.  
... Fala como cardeal!

.....

«Mas perdão... Não será politica de mais  
para uma ceia alegre? Emfim trez cardeaes  
não salvam Roma...

Como se vê, Julio Dantas, empregou successivamente dez agudos.

E esse arrojo do eminente poeta portuguez não impediu que a *Ceia dos Cardeaes* tivesse oito traducções em allemão, francez, italiano, hespanhol e no dialeto catalão, nem evitou que fôsse representada mais de quatrocentas vezes.

Entre os poetas brasileiros bastará citar dois nomes de primeira grandeza: Alberto de Oliveira e Goulart de Andrada; nenhum se submete á exigencia franceza da critica indigena.

A *Cruz da montanha* do primeiro é um poemeto de 126 alexandrinos. Em toda essa obra prima não ha dois versos agudos e apenas se encontra uma parelha de esdruxulos.

Observa-se o mesmo phenomeno em varias outras composições como—*A Enchente*, com 76 alexandrinos; a *Lagarta*, com 124 versos de vario metro, onde<sup>{181}</sup> apenas ha 14 rimas agudas: *Atmo*, com 88 alexandrinos, entre os quaes apenas dois esdruxulos e nem um agudo.

\*

*Ascenção perigosa*, de Goulart, é uma poesia composta de 44 alexandrinos, dos quaes apenas quatro são esdruxulos e nem um agudo.

*Apocalypse* é formado de 158 alexandrinos: nem um agudo, sómente dois esdruxulos.

\*

E a razão é simples, é natural, é formidavel: o idioma francez é abundantissimo de agudos e o portuguez é, relativamente, pauperrimo.

Para observar inalteravelmente a regra franceza que a critica pedante e fátua pretende impôr vaidosamente, depressa ficariam exgottadas as

rimas agudas e o poeta incidiria na repetição das consoantes, o que constitúe o defeito da pobreza de rimas, acormente censurado pela critica.

Além disso, os francezes não conhecem as palavras esdruxulas, ao passo que a lingua vernacula é riquissima d'esses vocabulos e, a ser observada na poesia dramatica portugueza e brasileira a lei da arte de Corneille e Racine, os poetas lusitanos e patricios vêr-se-iam obrigados a escrever alternadamente os seus versos em parellas systematicas de esdruxulas, graves e agudas, o que seria, além de fatigante e exhaustivo, de um rebuscamento torturado, monotono, somnolento.

O obscuro autor da *Talitha* preferiu deixar expandir-se naturalmente o pensamento proprio, de accordo com a alma dos personagens: o verso e a rima já de {182} si são condições impostas pela exigencia artistica, apurar essa exigencia com o requinte de uma symetria dispensavel, equivaleria a torturar os sentimentos das figuras que se movem na acção dramatica.

O facto de ser uma regra de Corneille e de Racine tambem geralmente seguida por outros poetas modernos—o emprego alternado de dois agudos e dois graves, não evita a monotonia, principalmente quando se traduz o pensamento de um personagem ou se reproduz um vulto historico: na vida real ninguem se exprime por essa fórma.

Entretanto, admittidos geralmente o verso e a rima, o poeta deve quanto possivel, para evitar a monotonia, variar o rythmo, o metro e o encadeamento da rima: as difficuldades artisticas e technicas não são excluidas por esse criterio, conservam-se; a monotonia desaparece e o pensamento, exprimindo-se com mais liberdade, permite melhor estudo da psychologia dos personagens, e mais vigor descriptivo.

O proprio autor da *Talitha* verificou praticamente o que acaba de afirmar quando escreveu a *Visão de Colombo*, em um acto, obedecendo systematicamente á regra da poetica franceza e emparelhando os alexandrinos por ordem de rimas agudas, graves e esdruxulas em toda a extensão do poema dramatico, formado de quatro centos e poucos versos, sem repetição de rimas.

Ramalho Ortigão ensina:

«não são as academias que pautam as proposições e os limites da criação artistica. Tudo o que se pode formular em preceito cessa de ter valor em arte. A obra de arte não é um producto de escola: é a livre expressão individual de uma alma, convertida em realidade objectiva e communicando aos homens uma vibração nova de sentimento.» {183}

«A superioridade ou a inferioridade de um artista, a sua cathegoria, deduz-se da maior ou menor quantidade de ideias que a sua obra suggere e dos sentimentos cuja percussão ella determina.»

Op. cit., pag. 145.

Adherbal de Carvalho doutrina:

«É no sentido da liberdade que em geral se faz todo o progresso; é neste sentido que também se deve fazer todo o progresso do verso.

«A liberdade do rythmo era muito insufficiente entre os românticos. Vimos que a consequencia é a pobreza, a esterilidade do proprio pensamento; porque a forma do verso reage sobre o cerebro do poeta. O remedio seria a auzencia de estorvo sem fim, a suppressão de regras não racionadas: liberdade é fecundidade.»

Op. cit., pag. 282.

E depois d'essas duas sentenças, atreve-se o autor da *Talitha* a perguntar á critica indigena como será possível arvorar em preceito obrigatorio de arte poetica da nossa lingua, a regra de Racine e Corneille, quando a tendencia moderna é para supressão da rima e para a cultura extremada do rythmo no verso branco?

A falla de *Cacambo* e o episodio da morte de *Lindoya* no *Uruguay* de Basilio Gama nada perderam em valor artistico pela falta de rima: o *Colombo* de Araujo Porto Alegre encerra verdadeiras maravilhas em verso branco; Alexandre Herculano, que foi um cinzelador do verso, na *Harpa do Crente* deixou primorosos lavoires em verso solto.

Anthero Quental, cujas *Odes modernas* arrancaram a Michelet uma soberba explosão de espanto

«Se em Portugal ainda houver quatro ou cinco homens como o poeta das *Odes modernas*, Portugal continuará a ser um grande paiz vivo.»{184}

Anthero legou nessa obra monumental pequenos monumentos em verso branco.

E para não fallar na *D. Branca* de Garrett, todo escripto em versos soltos, bastará citar os livros admiraveis de Correia de Oliveira: *Ara e Raiz*, demonstração brilhante de que a obrigatoriedade da rima tende a desaparecer cedendo á liberdade do pensamento.

O velho mestre Antonio Feliciano de Castilho, na sua *Arte poetica*, escreveu:

«Os versos agudos, pelo seu modo secco estalado de acabar, sem elasticidade, sem vibração, se assim o podemos dizer, teem o que quer que seja de ingrato ao ouvido; seriam insoffríveis, se alguém se lembrasse de nol-os dar enfiados aos centos e aos milheiros, como os graves nos apparecem, sem nos cançarem: demais por isso mesmo que os vocabulos agudos são menos frequentes, d'ahi tiram os versos agudos um quid de exhibição e exquisitice que não parece frisar senão com as idéas extravagantes, comicas, brutescas ou satyricas.

«Do expendido por boa razão se infere: 1.º que em toda e qualquer especie de metro são os versos graves que devem, predominar.»

A critica pretenciosa e petulante indicadora de regras de arte rebella-se contra a autoridade incontestavel e consagrada de Antonio Feliciano de Castilho e quer que em versos portuguezes o autor da *Talitha* adopte a regra franceza, que equipare agudos e graves e os manda empregar em

numero igual, symetrica e systematicamente dispostos em parselhas alternadas.

O autor da *Talitha* não adoptou a regra de Castilho mas tem ao seu lado, para apoiarem o seu procedimento, as autoridades dos rebeldes Junqueiro, Feijó, Luiz de Magalhães, Lopes de Mendonça, Julio Dantas, Eugenio de Castro, Antonio Nobre, Gonçalves Crespo, Marcellino de Mesquita, Fernando Caldeira que não<sup>{185}</sup> a observaram, nem se submeteram á lei de Corneille e Racine, e, o que é tudo, do proprio Antonio Feliciano de Castilho que não adoptou a regra franceza na composição dos alexandrinos emparelhados.

Isso em Portugal, porque no Brasil o autor da *Talitha* encontra apoio para o seu procedimento em Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Goulart de Andrada, Martins Fontes, Guimarães Passos, Luiz Murat, Machado de Assis, Valentim Magalhães, Lucio Mendonça, Oscar Lopes, Pereira da Silva, Emilio Menezes, Frota Pessoa, Flexa Ribeiro, Zeferino Brasil e Coelho Netto que não consideram a technica franceza como adaptavel ao verso portuguez, se bem que discretamente observem a opinião de Castilho, relativamente á proporção das rimas agudas e graves.

Ora, a critica indigena, ainda rescendendo aos aromas equivocos da primeira infancia, ha de permittir que o autor da *Talitha* prefira as autoridades artisticas de dois hemispherios, acima citadas, ao impertinente pedantismo da incompetencia de quem, em materia de autoridade litteraria, não chegou ainda se quer á categoria de trintanario do *Pegaso*, na estrebaria de Augias.

\*

A critica indigena censura a pobreza de rima da *Talitha*: não tem razão.

A *Ceia dos Cardeaes* é uma obra prima: assim o prérgou a critica, assim a considera a opinião.

Pois bem; essa joia tem 338 versos; o primeiro acto da *Talitha* compõe-se de 492.

A *Ceia dos Cardeaes* tem apenas 66 rimas diversas; o primeiro acto da *Talitha* dispõe de 127 rimas differentes: a proporção naquella é de 5%, nesta é de 25%.<sup>{186}</sup>

Na *Ceia dos Cardeaes* ha apenas 31 rimas que não foram repetidas; no 1.º acto da *Talitha* ha 80.

Na primeira, a obra prima, essa proporção é de 9%, na *Talitha*, a condemnada, a proporção é de 17%. A critica indigena tem cabellos na lingua e fel no coração.

A *Samaritana* é a obra prima de Rostand, assim a julgou a critica europea, assim a julga o proprio poeta.

O primeiro acto d'essa joia magestosa tem 808 versos.

Pois bem: entre esses ha 322 repetições, apenas em 17 rimas.

Poder-se-ia fazer o confronto dos tres actos: basta esse que ahi fica para demonstrar que a critica nem soube o que disse, nem sabe o que é pobreza ou riqueza de rima.

A opulencia de rima póde ser exigida em composições poeticas esparsas, que não tenham grande extensão, mas em um poema dramatico essa exigencia da critica é despotica, é absurda, principalmente quando os personagens que o movimentam são da especie daquelles que figuram no entrecho da *Talitha*.

Collocar nos labios de *Joaquina* versos de rima escolhida, apurada, sem repetições de termos que andam constantemente na conversa commum, substituindo estes por palavras rebuscadas nos dictionarios de rimas, sómente para que a critica se extasie deante de uma riqueza phantastica, equivaleria a falsear a natureza intima do personagem e fazer de uma santa e simples mulher vulgar da aldeia, uma pretenciosa ridicula; a espontaneidade do escriptor desapareceria para dar logar ao rebuscamento, o artista seria suplantado pelo artifice, o poeta pelo rimador, o sentimento pela paciencia.

A opulencia da rima importaria necessariamente<sup>{187}</sup> na elevação da linguagem e a critica deixa de ser logica exigindo por essa fórma o que já condemnára, considerando alcandorada em demasia para personagens de aldeia a linguagem que o autor da *Talitha* confiou a cada um d'elles.

Nos acontecimentos vulgares da vida de aldeia as palavras são simples, corriqueiras; o vocabulario dos aldeãos é pouco extenso e tradicionalmente consagrado: ha phrases peculiares, ha para cada facto da vida, póde-se dizer, um termo que não se substitue, um conceito consagrado pelo uso immemorial; o mesmo sentimento, traduzido por outros termos, em phrase diversa, não é comprehendido.

O eminentissimo critico e brilhante espirito de estheta brasileiro o notavel mestre da lingua vernacula, Snr. José Verissimo, doutrina superiormente:

«O grande escriptor em todas as linguas é o que escreve e consegue todos os effeitos da sua arte com o vocabulario corrente, não só do povo— que é realmente pobre—mas da litteratura do seu tempo.»

Citação de Elysio de Carvalho no livro—*As modernas correntes estheticas*, pag. 27.

Em taes condições, se o dialogo, apesar de ser em verso, deve reflectir, quanto possivel, as condições normaes da vida e do personagem, attribuir a este a expressão dos seus affectos, das suas dôres, das suas alegrias, dos seus desejos ou das suas esperanças, por meio de palavras em rima opulenta, será desnaturar o personagem, será mentir á realidade, será phantasiar um typo que a natureza local reproduzida no theatro, não creou na vida real.

Compreende-se essa exigencia na alta tragedia historica ou sacra, ou ainda nas phantasias mythologicas: alli, sim, a linguagem póde e deve ser alcandorada<sup>{188}</sup> sem inverosimilhança, os personagens vem distinguidos

pelo prestígio da história, da Bíblia, do sobrenatural, que substituem toda a realidade objectiva.

A admiração, a fé e a idolatria podem criar os maiores absurdos: Esopo, Phedro, Lafontaine fizeram falar os animais em verso sublime, limado, terso, brilhante, sonoro, de rima opulentíssima.

Zola escreveu:

«C'est, je le répète, le seul cadre ou j'admets, au théâtre, le dédain du vrai. On est là en pleine convention, en pleine fantaisie, et le charme est d'y mentir, d'y échapper à toutes les réalités de ce bas monde.

.....

«Jamais les auteurs ne se trouvent acculés par la vraisemblance et la logique: ils peuvent aller dans tous les sens, aussi loin qu'ils veulent, certains de ne se heurter contre aucune muraille.

.....

«La comédie et le drame, au contraire, sont tenus à être vraisemblables.»

ZOLA. *Le Naturalisme au théâtre*, pag. 357, 358.

Mas João de Deus, que foi em Portugal «a mais completa encarnação do lírico apaixonado, sem entraves positivos, sem preocupações estilísticas visando à erudição», que foi «sentimento singelo, o amor, esse amor portuguêsíssimo, em palavras singelas, versos de medida simples e estilo simples», João de Deus que cantou a simplicidade rural da sua terra, a alma doce do povo e dos campos, esse «que é o lírico mais português» como considera Fidelino Figueiredo, «um grande escismador e um grande artista, que não tem artificios na sua poesia, singela como todos os grandes sentimentos, harmoniosa e virginal como um sorriso de criança, suave e consoladora como uma {189} parábola de Cristo, serena e luminosa como um diálogo de Platão», no dizer profundo de Alexandre da Conceição, João de Deus não se preocupou com a opulência da rima, nem mesmo quando escreveu para o teatro aquela encantadora fantasia em um acto *Horacio e Lydia*, romana pelo assunto, grega pela técnica.

Ora, a *Talitha* é composta de 1873 versos de vários metros, predominando o alexandrino.

Para demonstrar opulência de rima, o obscuro autor da *Talitha* reservou as suas modestas poesias esparsas, entre as quais figura a *Ode às Árvores*, dedicada a Coelho Netto, ode essa que se compõe de 312 alexandrinos, e não tem sequer uma rima repetida, além da grande abundância de vocabulário cuja dificuldade de rima é conhecida.

Um dos zoilos da *Talitha*, com o intuito de provar que os três actos desse evangelho são indigentes de rima, nota que no 2.º acto a palavra enferma rima com erma e no 3.º acto também enfermo rima com ermo.

E o zoilo exclama:

«Para *Enfermo* o poeta encontrou apenas a rima *ermo*, uma rima pobrissima.»

Mais pobre de espirito é o critico.

A *Talitha* compõe-se de 1873 versos; quatro vezes apenas o maldizente encontrou a rima em *erma*, ainda assim uma vez no masculino e outra no feminino, e fulmina a censura:

«o poeta só encontrou a rima *ermo* para *enfermo*, rima pobrissima.»

Ignorante, perverso, futil, ou lorpa.

Pois bem, o autor da *Talitha* consultou os dictionarios<sup>{190}</sup> de rima de Castilho e de Alencar, duas autoridades na materia, e para *enfermo* apenas encontrou *ermo*, *termo* e *estafermo*. As duas primeiras foram applicadas, uma no segundo, outra no terceiro acto.

Quanto á terceira—*estafermo*—o poeta da *Talitha* só a poderia utilizar se fizesse referencia ao critico.

Para agradar á sua opinião e corresponder á sua exigencia, o zoilo pretende que o autor da *Talitha* deveria forgicar palavras, neologismos, sómente com o fim de não repetir a rima!

Mas se essa rima é pobrissima, que culpa tem o autor da *Talitha*, se a lingua apenas lhe faculta, além dessa, mais duas, uma das quaes pertencente ao calão?

Entretanto o critico mentiu: no segundo acto a rima de *enferma* é *erma*; no terceiro acto á palavra *enfermo* foi dada a rima—*termo*.

2.º acto, pag. 64:

«seria bem melhor que cuidasse da enferma,  
que vive ali no escuro abandonada e erma»

3.º acto, pag. 89:

«de acudir pressuroso ao leito dum enfermo ardendo em alta febre e bem proximo ao termo  
d'uma longa existencia...»

Eis ahi ao que se reduz a censura do zoilo: á mentira.

\*

Por ultimo a critica indigena censura o autor da *Talitha* por ter escripto o drama em tres actos afim de apresentar, desnecessariamente, no terceiro, a *marqueza*, mãe da heroína.<sup>{191}</sup>

E a critica, em ar de pilheria, pede um quarto acto para que appareça tambem o Pae de *Talitha*.

O autor não teria duvida em satisfazer o desejo da critica, escrevendo mais dois actos para apresentação da sogra de *Talitha*, se tambem a critica de outra tempera, a critica elevada e honesta, não houvesse

solicitado a redacção dos tres actos simplesmente aos dois primeiros para que esse obscuro trabalho

«seja legado pelo autor ao seu paiz, como um thesouro, refundindo-a, cortando as scenas a mais, deixando-a nos dois actos primeiros mais o milagre e a oração; assim *Talitha* será um primor litterario...»

Critica da *Tribuna do Rio*.

«O drama é magnifico. E porque não dizer o melhor drama que se tem escripto no Brazil?»

Critica da *Gazeta de Noticias*, do Rio.

«Os tres actos do Sr. Pinto da Rocha dão a quem os ouviu a satisfação rara e salutar que só produzem as obras de arte, erguidas severamente com a segurança de que só é capaz a sinceridade.»

Critica do *Paiz*, do Rio.

«...mas os bons versos, as rimas felizes e inesperadas abundam na peça, que fica sendo um dos mais bellos poemas da nossa litteratura.

«... pois nao ha muito disso por toda essa America afóra.»

ARTHUR AZEVEDO—Critica da *Noticia*, do Rio.

Á critica indigena, rasteiramente inspirada pelo odio e pela paixão politica, o autor da *Talitha* contrapõe a critica da imprensa do Rio.

Será vaidosa a citação d'essas opiniões, mas o obscuro autor da *Talitha* tem orgulho do seu trabalho<sup>{192}</sup> e esse orgulho é como a soberbia das mães que beijam os filhinhos aleijados e loucos, tendo-os no coração como as imagens incomparaveis da suprema formosura.

A *Talitha* não será brasileira porque o assumpto e os personagens são portuguezes; não será portugueza porque o seu autor não teve a felicidade de nascer em Portugal, mas...

Mas a *Talitha* é mais que portugueza, mais que brasileira, é humana.

Mas a *Talitha* é minha... É o producto do meu espirito, do meu trabalho, é filha da minha mocidade...

É modesta, é pauperrima, e futil, mas é minha.

E a critica indigena dos zoilos que produziu? Nada, absolutamente nada; póde viver noventa annos, como Sára, não haverá Abrahão na terra que lhe arranque um Isaac das entranhas...

Os zoilos são admiraveis, sabem tudo e não fazem cousa alguma.

Conhecem perfeitamente a patria, sob todos os aspectos, desde a fecundidade uberrima da terra aos esplendores astraes do céu; desde a constituição intima da familia á grandeza fulgurante da historia.

Os primores da paisagem, a belleza e a simplicidade dos costumes, os encantos da musica popular e da poesia anonyma, a bravura dos homens com o typo legendario do gaúcho, a formosura das mulheres inspirando os altos feitos heroicos, o mysterio das florestas que dá o aspecto profundo á alma do povo, a vastidão das campinas que modela a franqueza limpida das consciencias, o desdobrar ondulante das cochilhas que imprime ao typo riograndense a epopeia da nossa historia, os vultos homericos dos nossos guerreiros, a envergadura dos nossos estadistas, a intelligencia dos nossos escriptores, a obra dos nossos politicos, tudo isso a critica dos zoilos conhece... *à merveille.*{193}

Sabe ella que o verso está banido do theatro moderno e só é admittido nos assumptos historicos ou nas phantasias caprichosas dos sonhos e devaneios litterarios; sabe ella que os alexandrinos devem ser emparelhados á maneira de Corneille e Racine, alternando-se agudos e graves, na symetria impeccavel de parallelas geometricamente exactas; sabe ella que o rythmo do verso não deve ser apenas o junqueireano para evitar a monotonia: sabe ella que a rima deve ser opulenta: sabe que no theatro moderno a prosa supplanta o verso, porque se presta melhor ás exigencias do estudo da psychologia dos personagens; que a escola romantica foi batida pelo naturalismo; que hoje os exemplos a seguir não são os d'Ennery, os Augier, os Scribe, os Labiche, os Dumas, os Meilhac: que os modelos acceitaveis são Suderman, Ibsen, Hauptmann Bjornsen; tudo isso a critica dos zoilos sabe perfeitamente.

Além disso a critica tem talento, tem erudição, tem admiradores, tem bibliothecas, tem a vida garantida e facil pela munificencia do thesouro publico, tem o apoio da sociedade, não sabe o que seja a amargura da lucta pela existencia...

Entretanto as horas passam, os dias correm, os mezes flúem, os annos se succedem e a critica deixa em abandono todo esse material soberbo e magestoso, esquece todos esses elementos de incomparavel riqueza, e não produz absolutamente nada.

Atravessa a existencia, como um janota futil que vive preocupado com a coloração garrida das gravatas, com o brilho frio dos collarinhos, com o figurino do fato, empanturrando-se da leitura *à la diable*, maldizendo do tudo e de todos e vivendo de um usufructo que a sociedade constituiu pelo trabalho accumulado exactamente d'aquelles que a critica dos zoilos alveja, fere, offende e babuja.{194}

Vive para gozar e maldizer.

A critica indigena dos zoilos é como o Sahára: esterilidade completa, beduinos e camellos.

Á caravana dos zoilos, o deserto e a receita de Ezequiel.

Pinto da Rocha