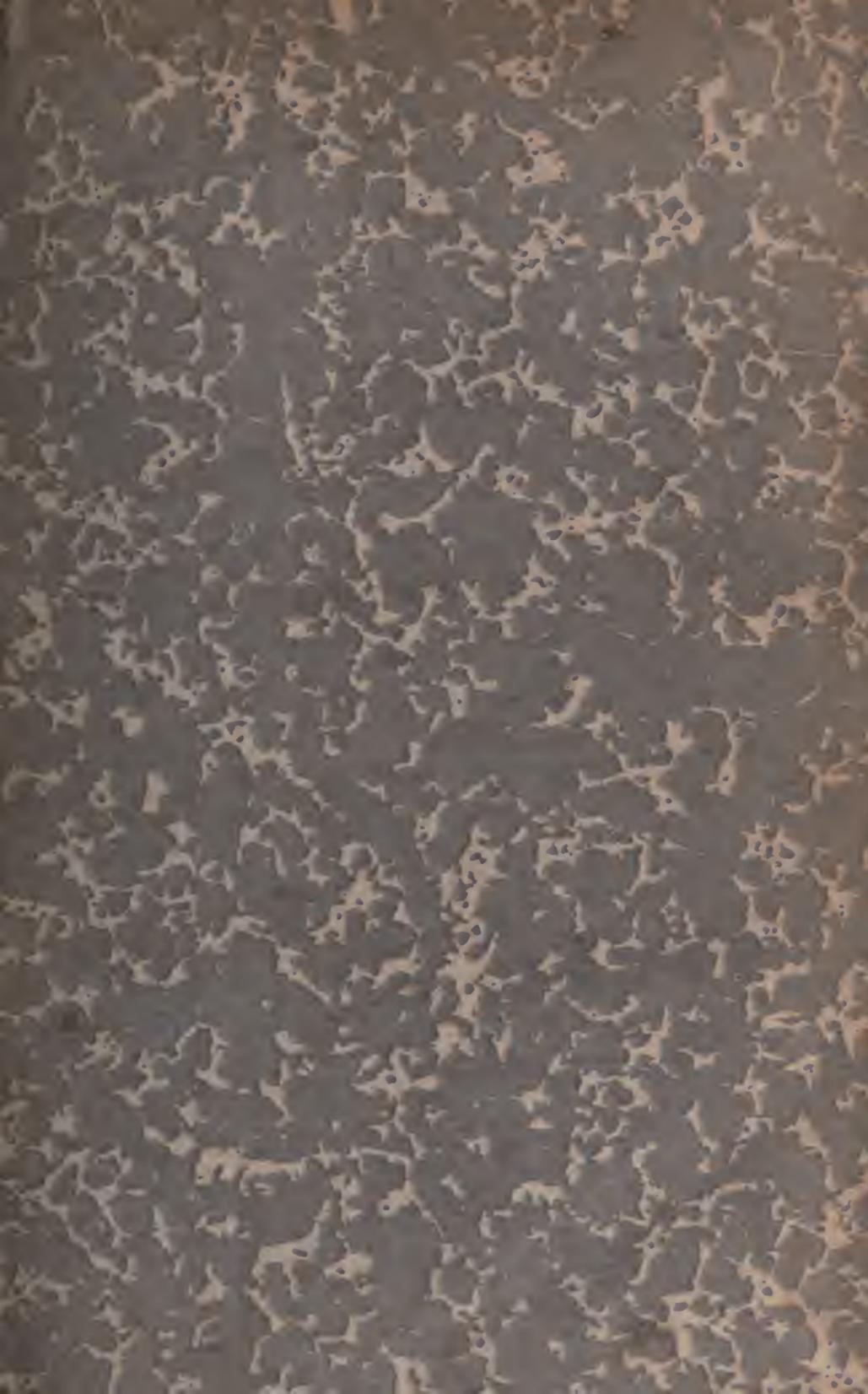




3 1761 06184878 4











# Estudos de Litteratura

Artigos varios

TYP. DA EMPR. LITTER. E TYPOGRAPHICA

☞ (Officinas movidas a electricidade) ☞

RUA DA BOAVISTA, 321 • PORTO • 1918

## DO MESMO AUCTOR :

### Bibliotheca de Estudos Historicos Nacionaes :

- I — O Espirito Historico. — Introducção á *Bibliotheca*. — Noções preliminares. — 2.<sup>a</sup> edição seguida duma bibliographia portuguesa de theoria e ensino da historia. — 1910 e 1915.
- II — Historia da Critica Litteraria em Portugal. — Da Renascença á actualidade. — 2.<sup>a</sup> edição. 1910 e 1916.
- III — A critica Litteraria como Sciencia. — 2.<sup>a</sup> edição seguida duma bibliographia portuguesa de critica litteraria. — 1910 e 1914.
- IV — Historia da Litteratura Romantica. — (1825-1870) — 1913.
- V — Historia da Litteratura Realista. — (1871-1900) — 1914.
- VI — Historia da Litteratura Classica. — (1502-1580) — 1917.
- VII — De Camões a Garrett. — (1580-1825) (em preparação).

---

Revista de Historia. — (Direcção e collaboração), 6 vols.

Portugal nas guerras europeas. — Subsídios para a comprehensão dum problema de politica contemporânea. — 1914.

Caracteristicas da Litteratura Portuguesa. — Reimpressão revista.

Estudos de Litteratura. — (Artigos vários) 2 vols.

Anthologia Geral da Litteratura Portuguesa (*No prélo*).

475e

FIDELINO DE FIGUEIREDO,  
SOCIO CORRESPONDENTE DA ACADEMIA DAS SCIENCIAS DE LISBOA.

---

# Estudos de Litteratura

Artigos varios

SEGUNDA SERIE:  
(1917)



187148.  
-----  
31124

LISBOA  
LIVRARIA CLÁSSICA EDITORA  
A. M. TEIXEIRA  
17, PRAÇA DOS RESTAURADORES, 17  
1918

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS  
STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

STUDIES IN THE HISTORY OF ARTS



*AOS MEUS QUERIDOS AMIGOS:*

*Damião Peres,  
Eduardo Moreira,  
Ernesto Freire de Andrade,  
Feio Terenas,  
João da Silva Corrêa,  
Manuel Simões Baião,  
Victor Braga Paixão.*

No vosso fôro íntimo vós bem sabeis por que neste lugar reúno e inscrevo os vossos nomes. Deixae que a amizade ás suas delicadezas junte a discreção...

Lisboa, Dezembro, 917.

*F. F.*



*Por este volume se continúa a recopilação dos nossos escriptos dispersos pelas paginas de varias revistas, verdadeira poeira intellectual por essa mesma dispersão e tambem pela sua desvaliosa leveza.*

*Na presente 2.<sup>a</sup> serie se contêm os artigos publicados durante o anno de 1917 e mais um pequeno projecto de programmas de historia para o ensino secundario, que por esquecimento não foi incluido na 1.<sup>a</sup> serie.*

*Sempre mais preocupados de verdade e da sua correspondente moral, a sinceridade, temos vindo organizando um conspecto critico da litteratura portuguesa. As mesmas preocupações e o mesmo proposito dominam os artigos, que de novo reproduzimos neste volume e tambem os que pela primeira vez se publicam. O mesmo juizo fazemos destes ensaios, o mesmo que os outros anteriores trabalhos nos inspiram: simples affirmações de bôa vontade e de independencia intellectual. Outros executarão com maior fidelidade o que nós apenas pudémos esboçar: essa revisão dos nossos valores litterarios, tão desfigurados por uma critica patriotica e ingénua, se é legitimo reunir estas tres palavras.*

*A tendencia para passar do dominio inerte da especulação do gabinete e da hirta crudição para o campo militante e activo, o intuito pragmatico, tambem outros o aproveitarão com maior felicidade.*

*Entretanto diligenciaremos, dia a dia, aperfeiçoar os nossos processos de trabalho e vivificar os nossos pontos de vista. Só assim retribuiremos á benevolencia do publico.*

*Lembraremos uma vez mais que a critica de obras de auctores vivos é, quando praticada com alguma elevação, a mais significativa homenagem de apreço.*

F. F.

## Estudos de Litteratura Contemporanea

---

### VI — O sr. M. Teixeira Gomes <sup>1</sup>

Este escriptor, que não tem gozado o favor dum largo publico, tem assinalado a sua curiosa constituição litteraria de modo bem expressivo para merecer uma resenha critica. Não é um romancista — e de romance nos temos occupado nesta serie de artigos — visto que, deste genero, até hoje, em publico, apenas fez uma promessa, a do romance *Anna Rosa*. Dos generos tradicionalmente reconhecidos, apenas tem uma comedia, *Sabina Freire*, e um livro de contos, *Gente Singular*. Os seus outros livros não podem ser classificados com designações de outros generos tradicionaes, embora dois pareçam livros de viagens e um outro pareça collectanea de cartas; os seus outros livros são verdadeiramente repositórios de impressões, arbitrariamente recolhidas, que manifestam mais uma constituição litteraria do que transmittem um quadro da vida ou da natureza. E' este auctor dotado de distincto poder de visão plastica e colorista; aminde faz perpassar nas suas paginas fragmentos

---

<sup>1</sup> Artigo publicado no n.º 21 da *Revista de Historia* vol. vi, Lisboa, 1917. Os cinco anteriores *Estudos de Litteratura Contemporanea*, igualmente publicados pela primeira vez na *Revista de Historia*, estão comprehendidos na 1.ª Serie dos *Estudos de Litteratura*, Lisboa, 1917, e versam sobre o sr. Silva Galo, sr. Vieira da Costa, decadencia do romance realista, composição do romance e sr. Anthero de Figueiredo.

de observação pictórica, muito nitidos e muito vivos. O seu gosto é preferentemente sensorial, o pendôr do seu espirito é a ironia escarnejadora, um pouco secca de emoção, que presuppõe uma sensibilidade mais sensorial que affectiva, ás vezes uma hirta impassibilidade, que só se attenua com certo humorismo gracioso; as suas preferencias são as dum requintado aristocratismo, que não exclue o desdem por quanto não respeitar ao proprio espirito e que incluye ainda um certo entono em affirmar as proprias opiniões, em preferir o quinhão de deleite, que numa arbitraria e contingente impressão pessoal se contem, a qualquer tributo de verdade commum a todos os espiritos. Sendo estas algumas principaes feições da physionomia litteraria do sr. Teixeira Gomes, foi seu proposito, coherente proposito, menos fazer belleza intelligivel, communicar com o publico, do que expandir o seu egoismo dilletante e original. Effectivamente, só quem fôr um espirito psychologica e litterariamente interessante é que tem o direito de assim se apresentar em publico, obstinando-se em fazer impressionismo tão decididamente, que mais duma vez passa a paradoxo.

A sua obra mais antiga, *Inventario de Junho (Primeiros dias)*, é de 1899. E' um pequeno livro banal, que attesta alguns dotes apreciaveis; sendo em si uma bagatella, affirma comtudo que o espirito que o compôz, não é um espirito vulgar. Por um lado, os themas são insignificantes, sem qualquer especie de interesse, sem qualquer poder de emoção; mas, por outro, serviram de pretexto para se malbaratarem dotes distinctos. As seis peças que o compõem ou rememoram, sem plano, impressões de viagens ou narram futilissimos episodios da mesquinha vida de provincia. No *Introito*, entre outras considerações, o sr. Teixeira Gomes diz-nos como gosta de viajar — só, sem programa, sem guia e sem cicerone — e como gosta de relembrar as suas viagens — sem notas, sem methodo, á mercê da associação das imagens. Em *Agrippina* diz-nos algumas das suas impressões de Italia; em *Musica a porcos* occupa-se das judias dum bohemio d'aldeia, de negregada memoria entre os que

a sua veia caustica feriu; em *O meu grande amigo Thomaz* conta a morte dum velho prestigioso; em *D. Placido* attribue a um viajante hespanhol algumas paradoxaes opiniões e apreciações sobre aspectos sociaes do viver belga; e no capitulo *João de Deus* muito confusa e desinteressantemente se occupa do lyrico seu comprovinciano, mas de modo tão desordenado que, a quem conhecesse o poeta da *Vida*, tal entusiasmo admirativo pareceria mais um paradoxo impressionista. Tirando a declamação, um pouco cynica, um pouco graciosa, de D. Placido, em que ha opiniões audazes e modos de ver corajosamente pessoas, o livro representa o prodigo emprego de dois dons distinctos: o dom de *ver* e de *saber contar para fazer ver*. A forma e a côr surprehende-as o sr. Teixeira Gomes com flagrancia; a narrativa calma, de quem tem presentes a forma, a côr e os movimentos dos objectos que pretende descrever, fá-la fluentemente, com facilidade, o sr. Teixeira Gomes, como quem se aperfeiçoa num desenho, sem nervosismos, sem as perturbações da emoção. São exemplos destes dons alguns trechos do seu primeiro livro: a associação das imagens accordadas pela vista casual dum cavallo (pag. 8 a 15); a surpresa feita ás raparigas que tomavam banho, uma madrugada (pag. 48 a 56), e a historia de Luiz Rodrigues (pag. 64 a 83).

O livro, que se seguiu ao *Inventario de Junho*, é uma collecção de cartas de viagens, em que o auctor diz as suas impressões de Sevilha, Cadiz, Granada e Funchal, grupadas sob o titulo acintoso de *Cartas sem moral nenhuma*. Como no decurso dessas excursões o sr. Teixeira Gomes não correu aventuras buliçosas, que primem em interesse romanesco ou de qualquer outra especie, e como adopta o processo menos adequavel para este genero de escriptos, as *Cartas sem moral nenhuma* são um livro totalmente destituído de emoção, fastidioso mais duma vez. As viagens, que o sr. Teixeira Gomes alli descreve, fôram os percursos banaes que uma pessoa instruida segue, os banaes trajectos de caminho de ferro e diligencia, as banaes estadas em hoteis e, como é um espirito egoista e como

viaja só, comprehenderam tambem as divagações, que lhe suggeria quanto foi vendo. Viajando e vendo, o sr. Teixeira Gomes apenas se atem na paizagem, quando algumas tonalidades pujantes reclamem os seus olhos sensiveis, tanto mais interessadamente quanto mais imprevistas e incoherentes fôrem essas tonalidades. A côr inverosimil é sempre de seu especial gosto. Assim, fallando duma sua companheira de viagem, escreve: « Uma dellas teria dezaseis annos: grandes olhos garços e maliciosos mas quietos, de sensualidade dormente, a bocca vermelha, os dentes alvissimos e o farto cabello — não sei bem como isto podia ser — da côr dos olhos... » (Pag. 42, 2.<sup>a</sup> ed.). Da multidão que o acompanha por hoteis, caminhos de ferro, ruas e praças, só faz reparo nalgumas figuras risiveis, nalgum episodio voluptuoso. E essas raras personagens, que muito tenuemente conseguimos ver através das suas impressões, além da pessoa do sr. Teixeira Gomes, e os muito raros episodios, a que assistimos, são umas vezes tão communs e desinteressantes, outras tão desligados do fio da exposição e do objectivo dos livros de viagens — fazer ver — que pode bem crer-se que apenas revelam o gosto do auctor. Sim, o auctor vê e fixa de memoria, numa exacta imagem, pessoas, grupos e episodios, que, por o haverem impressionado, nos reproduz, sem previamente averiguar se para outros espiritos merecerão a mesma curiosidade. As naturezas muito individualizadas, principalmente quando esse individualismo tomou a forma de egoismo, de epicnrisimo intellectual, são quasi destituidas da capacidade de avaliar: as coisas valem ou não valem, segundo agradam ou não agradam ao seu proprio espirito. O sr. Teixeira Gomes veio fazer livros de viagens pelo processo mais antagonico desse genero e do pendor do seu espirito. Ou queria fazer um livro de informações e consultas, livro de vulgarização, e nesse caso devia attender muito cuidadosamente á ordenação do livro, expurgando-o de tudo que fosse estranho ao seu objectivo principal, e se soccorria dos dados mais quantiosos e fieis que tivesse podido alcançar, já tomados no decurso das proprias

viagens, já procurados depois; — ou queria fazer um livro de recordações de viagens, e nesse caso uma natureza moral muito diversa se requeria. O sr. Teixeira Gomes não quiz fazer um livro do genero da primeira hypothese, livro de informação, subalterno; quiz antes realizar a segunda hypothese. Ora, neste caso, só attingiria o seu fim pelo sentimento, pelo dom de reconstituir a emoção que acompanhou tal viagem, tal visita, tal episodio, pela magia da reminiscencia saudosa, em que os dados concretos dos sentidos refundiram e alteraram no cadinho do sentimento, perdendo exactidão, relevo de visão, mas ganhando em poder de suggestão, em encanto insinuante. E' preciso saber recordar e saber intensamente sentir para fazer essas resurreições artisticas, que distam tanto das minuciosas descripções da litteratura de viagens, de informação — quasi guias — como os quadros distam das photographias.

Infelizmente, o sr. Teixeira Gomes não só reserva escasso lugar ao sentimento, mas até se lhe mostra avesso. Quem tem a alma presa no contentamento de viver, só por viver, e toda attenta ao gozo do «*momento presente*, liberta dos puxões do passado importuno e do aventar desassossegado do futuro» — ao fazer litteratura de viagens, procura realizar o perpetuo presente da sua visão, em determinado momento. Neste aspecto de «*recordações*», as *Cartas sem moral nenhuma* não são um livro bello, teem um interesse muito restricto, porque exclusivamente se reportam ao espirito do auctor, pouco accessivel á emoção; no outro aspecto de livro de informação o livro é incompleto e fatigante. São um exemplo disso as cartas sobre a cathedral de Sevilha e a Alhambra, de Granada. Decididamente a fortuna litteraria do auctor nada ganhou com tal livro, como nada perderia sem elle.

O livro seguinte, *Agosto Azul*, de 1904, talvez fosse, na primitiva intenção do auctor, um livro de impressões de viagens, nomeadamente duma sua viagem a Colonia, mas afinal reduziu-se a uma sequencia de phantasias e divagações; e de Colonia nada sabemos, sabendo pelo contrario todo o longo de-

vaneio a que Colonia serviu de pretexto. Após umas peças preliminares, sem interesse, o auctor conta-nos como bruscamente se determinara a embarcar para Colonia, cidade onde abunda o gothico, para o qual as conversas com amigos cultos e a recente audição de Wagner num theatro ao ar livre, de Ruão, lhe tinham chamado a sua entusiastica preferencia. Passando um comboio, no momento em que casualmente passava junto á estação, o sr. Teixeira Gomes embarca, em meio da surpresa dos que o acompanhavam. Durante a viagem, de noite, divaga, a sua phantasia architecta-lhe uma visão, que elle nos descreve e narra muito completamente. Essa visão, — a peregrinação de varias personagens a Weimar, para saudar Goethe — faz lembrar muito o sonho que, na 27.<sup>a</sup> do tomo 2.<sup>o</sup> das suas *Cartas* nos narra o Cavalheiro de Oliveira, sobre o concurso de poetas de varia nacionalidade ao Parnaso. Ha, porém, uma essencial differença: o sr. Teixeira Gomes attribuiu á sua phantasia qualquer inintelligivel significado symbolico, e o Cavalheiro de Oliveira muito claramente deixou transparecer que foi seu intuito evidenciar dessa maneira galante a «differença que havia entre a Poesia Francesa, Hespanhola e Portuguesa». Em vão, com desdenhosa ironia, onde se trahe aversão á arte de sentido claro, se faz o sr. Teixeira Gomes exegéta da propria obscuridade, dando-nos a seguir a essa allucinatória visão uma «nota indispensavel á bôa comprehensão de tudo quanto se acha exarado na precedente historia phantastica, philosophica e symphonica». Essa nota é um novo brinquedo litterario; nem seria legitimo esperar que o sr. Teixeira Gomes se fosse explicar, a si mesmo, perante o leitor profano, o leitor desconhecido que só quer arte sã e que apenas reconhece direitos á exhibição litteraria dum obstinado subjectivismo, quando nesse espirito, assim estadeado, reconhece valores permanentes, interesses universaes.

A visita á esquadra inglesa e a descripção do mar, nas costas do Algarve, que formam a summula da peça que segue a estranha viagem a Colonia, são mais equilibrada e mais

singelamente expressivas dos dotes litterarios deste flagrante visualista: «E' a hora do banho para a marinagem que se apinha nos castellos da prôa ou já se balouça em cachos de baralhadas formas nuas nas cordas suspensas dos páus de surriola.

«Jogam-se á agua, muitos com saltos de acrobatas, e uma chusma d'elles cerca-nos o bote, lançando-lhe as mãos á borda, como se o quizessem tomar de assalto.

«E' uma scena rara.

«A um marujo ruivo, com o torneado arcabouço de pião, que assomára ao bote e ficou debruçado, a meio corpo, damos-lhe vinho pela borracha. Bebe soffrego e sem geito, com dois fios de purpura a fugirem-lhe das commissuras dos labios, até encherem as conchas em que se lhe ageita a carne no vão das claviculas.

«Outros querem tambem beber.

«Para despachar, o meu companheiro abre garrafas de cerveja e vae-os servindo a dois e dois, mettendo-lhes os gargalos pelas boccas escancaradas.

«Eu digo aos catraeiros que tirem fructas das canastras bem providas que levávamos e lh'a dêem a comer.

«O quadro toma tintas de exultante paganismo: aquelles corpos nús emergindo da agua; as serpentes nodosas de tantos braços brancos agitando-se sobre as bordas do bote e á altura d'aquelles rostos humidos, de expressão risonha e gulosa, as nossas mãos cheias de fructas, como os figos brandos, os pendentes racimos d'uvas, as peras louras e as rubras talhadas de melancia a desfazerem-se em sumo de encontro ás faces imberbes...

«Alguns aboccam, arrepanhando brutalmente os fructos, com o geito comico de cães esfaimados; aquelle chupa demoradamente uma laranja furada; na testa d'outro esborracha-se um figo inchario...

«Mas todos agradecem com olhos de encanto o maná perfumado d'esta nossa terra de promissão...

«Tanto se carrega o bote de gente que lhe começa a entrar agua dentro; nós nem damos por tal, tão absortos e azafamados na divertida tarefa. Sôa a bordo dos couraçados o toque de recolher, a tempo de nos poupar ao forçado banho... Afasta-se a marujama em cardume, voltando de quando em quando as cabeças para clamar unisona as derradeiras saudações». (Pag. 135).

O episodio da surpresa feita a algumas mulheres, que se despem para entrar na agua, e que nós já encontrámos no *Inventario de Junho*, repete-se no *Agosto Azul*.

A *Sabina Freire*, comedia publicada em 1905, é a melhor obra do sr. Teixeira Gomes, isto é, aquella em que mais harmonica e acabadamente executou uma idéa, com relevo de expressão e com belleza. E a razão está em que o auctor se obstinou menos em exteriorizar as impressões do seu temperamento e as visões de seus olhos — que nos outros livros mostra considerar tão interessantes e tão bellas que julga merecerem fóros de genero litterario proprio, opinião em que o não acompanhamos. Na *Sabina Freire*, o sr. Teixeira Gomes alcançou despersonalizar-se um pouco para insuflar vida a novas personagens, para as pôr em convivio, e desse modo crear caracteres e representar um escaninho da vida.

Passa-se a acção da *Sabina Freire* em Portimão, villa algarvia, onde a vida é tão rasteira, tão falha de tradicionalismo e desses typos locaes só creados por um bem caracteristico theor de existencia regional, que nos surprehende que o auctor ali fizesse decorrer o entrecho da sua peça. A atmospheria moral de *Sabina Freire* é a dum povoado velho, agglomerado á sombra de velhas egrejas e velhos edificios, onde a tradição avulta e se enroscas como a hera das ruinas, onde se vive com a sufficiencia tranquilla, o bem-estar satisfeito de quem tem á volta de si quanto moralmente necessita: convivencia dignificadora; aristocracia local de velhas familias bemfazejas, cujas raizes vêm de muito longe associadas ao progresso e á honra do povoado; a eloquencia suggestiva das lendas, das tra-

dições, das pedras que dão a clara certeza da collaboração da villória na historia geral do paiz. Ora de todo o Portugal, nenhuma provincia é mais muda na historia do que o Algarve, sempre separado da vida do paiz por essa insuperavel muralha da China que é o Alemtejo. Depois da conquista, que o incorporou no reino, só deu caes de embarque e marinheiros ao infante D. Henrique e, já nas luctas liberaes, caes de desembarque ao Duque da Terceira. Por isso se nos afigura que só, como paizagem, o Algarve tem lugar na litteratura, muito devendo por isso agradecer ao sr. Teixeira Gomes, algarvio, a imaginosa generosidade com que ali faz decorrer a acção viva da *Sabina Freire*. Note-se que, sendo a protagonista Sabina um character audacioso, que sem escrupulos busca o gozo e a aventura, muito lhe quadraria para plano de fundo, por contraste, o viver placido, monotono e egoista dessa rotina dum pequeno meio provinciano. Mas o que nós queremos dizer é que no Algarve, pelo menos nas cidades e nas principaes villas da planicie littoral, não ha esse viver bem caracteristico; ha agglomerações de familias, cujo convivio se faz principalmente na rua, ao ar livre, e que se abre com franqueza e com imprudencia a todo o recém-vindo. Não se receiam, nem se amam novidades, em tudo se repara, sem nada se estranhar, seja no dominio externo, seja no dominio moral. Esta carencia de caracteristicos gregarios e organicos vem já do clima sub-tropical e da falta duma aristocracia local, já da influencia do functionalismo official, que ali estanceia muito ephemeramente. Por estas razões não cremos verosimil que nada de interessante se possa passar, psychologicamente, nos pequenos meios sociaes do Algarve, e para nós não faz sentido a localizaçào da intriga de *Sabina Freire* em Villa Nova de Portimão.

A comedia conta-nos a lucta de dois characteres duros e energicos, o de Maria Freire, velha rica e avarenta que afanosamente defende os seus haveres, e o de Sabina Freire, formosa aventureira, sua nóra, que se sujeitou a abandonar o seu passado esplendido pelo desterro no Algarve para, através do

brando character, fraco o sem vontade, de seu sentimental marido, Julio Freire, se apoderar da riqueza da velha avarenta. Essa lucta sem treguas entre as duas almas, que se roçam duramente, inflexivelmente, como duas mós de moinho, faz-se a principio surda e ironica e depois declarada, até ao crime. Sem victoria de nenhuma, as duas mós roçam-se sempre e entre si esmagam, como victima desorientada, a Julio Freire, em cujo coração combatem incoherentemente a ternura filial e o appetite apaixonado e invencivel que o prende a Sabina. Essa lucta, entrecortada de episódios dum cómico gracioso, comedidamente gracioso, mesclada dos typos locaes, mediocres intrigistas o velhacos, é conduzida com superior mestria pelo sr. Teixeira Gomes.

Sabina Freire é, litterariamente, de ascendencia ibseniana, da familia de Hedda Gabbler, formosa que da sua formosura faz arma, alma sedenta de gozos e ambições e que ao serviço da realização delles põe a sua falta de sentimentos moraes; destituida de senso moral ao ponto de querer convencer seu marido a commetter o maximo crime, aquelle crime que o legislador grego não previra e não comminára por isso. Corajosamente individualista, Sabina expande infrene a sua personalidade, avida da maxima liberdade e do maximo gozo. Tem, porém, dois accrescimos á sua psychologia ibseniana: a voluptuosidade, que é uma predilecção muito do gosto do auctor, e a immoralidade criminosa, que é uma consequencia do subjectivismo extreme do sr. Teixeira Gomes. Queremos crer que o sr. Teixeira Gomes pretenda fazer só arte moralmente indifferente ou, como por hybridio vocabulo se diz, *amoral*.

Vejamos a reacção que ella oppõe á surpresa de saber que seu marido se nega a executar o seu tenebroso plano: « — Pobre Julio... (*impetuosa e colerica*) Desgraçado insignificante... Coração de trapos, alma indigna da minha... Como foi possivel que eu te acccitasse por companheiro, a ti creatura vil, e inerte, e molle e pegajosa... Os teus sentimentos chocam os meus como um vidro arremessado contra o bronze... Mas estimei-te

eu algum dia? Tive-te eu alguma vez por digno de gozar esta carne que tão ignominiosamente te prostitui?... Esta carne que não tem rival no mundo, estes braços, (*adeanta-se para o espelho despedaçando o corpo do vestido e descobrindo o peito*) estes seios, esta bocca, estes cabellos reaes, todo este incomparavel corpo venusto. Mas como recompensas tu um goso que os principes comprariam a troco do seu poder e dos seus thesouros e os poetas a troco da sua gloria? Ah! imbecil que eu sou! Isto paga-se, sr. Julio Freire; estas delicias vendem-se não só a troco de felicidades e sacrificios de fortuna, honra, gloria, mas por uma cega adoração e uma cega obediencia. Não julgues que eu sou mulher que se possa impunemente immolar a uma velha megera cuja vida tenho na conta de nada..., a essa creatura... (*Julio levanta-se e vae direito á porta do salão onde D. Maria apparece e vem soprando as vélas das serpentinas. Sabina adeanta-se na mesma direcção do marido.*) »

São sempre de mestre do theatro, que muito bem sabe preparar os effeitos scenicos, as entradas de D. Maria Freire no proscenio, serena e descuidosa no exercicio da sua avareza, em contraste com Sabina Freire, e obra invulgar, vigorosa na concepção e na execução, é toda a peça.

Os contos, *Gente Singular*, confirmam amplamente quanto temos dito, porque exemplificam até á exuberancia os brilhantes dons litterarios do sr. Teixeira Gomes, exemplificando tambem como delles se compraz em fazer um uso perdulario. Esses contos têm por protagonistas personagens bem *singulares*, que o auctor delineou para pôr em pratica a sua singular intenção de brincar com o leitor. Os contos são innocentes burlas litterarias; conduzem o leitor através de formosas paginas de narrativa, descripção e dialogo para o levarem, feito esse caminho, mais ou menos longo, mais ou menos bello, a exquisitos desfechos; aqui vae surprehender uma demandista maniaca, que é uma tórpe viciosa; adeante descobre que a adoravel Leonor Gelder, supremamente formosa, com quem passeámos através de paginas tão formosas como ella, é a amante commum de dois

irmãos; além vai assistir á inauguração duma retrete, que alvo-roçava uns excêntricos provincianos; depois sabe com espanto que a muito captivada trança loira de uma viscondessa é um postiço, presente dum seu adorador, e sempre assim judiando com o leitor.

O conto *Sede de sangue* é um gracejo no genero da morte do *Bastardo* no Pego das Bichas, da *Illustre Casa de Ramires*. Não são as sanguessugas que ignominiosamente matam a cigana, é um mysterioso gigante, já sybillinamente esperado e annunciado, que uma noite vem, conduz á praia a pobre victima e ali lhe chupa todo o sangue. Deste conto, com maior razão que da *Sabina Freire*, poderá dizer o auctor « que riu e riu de gosto ainda nas passagens mais tragicas ».

Nesta série de contos o amoralismo toca as raías do cynismo, e só por via delle se permittiria o auctor fazer entrar no ambito dos themas litterarios os assumptos fundamentaes das seis peças que formam o volume de *Gente Singular*, themas de muito escasso poder emocional e de capacidade vasta para o tédio ou para a indignação, já em nome do bom gosto, são, normal, equilibrado, já em nome da decencia elementar que uma pessoa de educação não quer excluir de si. Póde-se odiar a vulgaridade, como o sr. Teixeira Gomes declara odiar, e como ha muitos séculos o clas-sico Horacio odiava, póde-se querer ser aristocraticamente selecto nos seus gostos e inclinações, pender para a nobreza de attitudes, de formas e de pensamentos, rebuscar na vida quotidiana o que mais se harmonize com esse pendôr e modo de ser; simplesmente supomos que um infimo prostibulo de provincia e extremos de viciosa perversidade não formarão nunca a ideal encenação, o quadro de sentimentos dilectos para um espirito assim constituido. O sr. Teixeira Gomes nem sequer assim procede em obediencia a uma escola esthetica, a processos de escola em moda, como o sr. Abel Botelho, romancista do mais radical naturalismo, que ainda procura justificar a sua pretendida arte com uma pagina de rudimentar psychologia; o auctor da *Sabina Freire* procede assim porque possui distinctos

dotes litterarios, que quer exercitar, mas que exercita á luz de preconceitos. São esses preconceitos o seu amoralismo, o seu falso aristocratismo e o seu audacioso subjectivismo, de pouco interesse.

O conto *Jogos de Bolsa* mostra bem como o sr. Teixeira Gomes tem os dons de narrador e de descriptor; narração fluente, natural, sem sobresaltos artificiosos, donde em onde esmalte de graciosos episodios, descripção ligeira, por sobrios traços flagrantes, que se encorpora coherentemente na narrativa. E' tambem esse conto um desperdicio de tempo, de trabalho e de belleza, pois o desfecho não justifica a composição do conto. Estas sahidas paradoxaes ou imprevistamente cynicas apenas têm cabimento, e não deve ser com grande repetição, em pequenas peças, como por exemplo nos sonetos do sr. João Penha, cujos quatorze versos nos levam até um presunto de Lamego.

Possue o sr. Teixeira Gomes estofa litteraria, em que abundam altas qualidades, repetidamente demonstradas nos seus livros; possui tambem, em sua consciencia, alguns prejuizos de gosto e algumas illusões a respeito do interesse que aos outros possam despertar os extremos de expansão da sua subjectividade e uma falsa noção de valores litterarios — o que tudo combinado com vivos pruridos de ser original produz um todo hybridado, desagradavel no conjuncto, muito embora parellamente meritório e bello. Quem escreveu a *Sabina Freire*, os *Jogos de Bolsa* e algumas paginas vivamente coloridas dos seus livros de impressões, se quizer concentrar as suas forças litterarias e dellas tomar posse consciente e criteriosa, pôde realizar obras de superior e perenne belleza.

Que nos relevem esta conclusão a memoria de Fialho de Almeida e o sr. C. Malheiro Dias, que ligaram seus nomes a apreciações das obras do sr. M. Teixeira Gomes, tão calorosamente laudatórias, que, se passassem em julgado, seriam uma glorificação no Capitólio litterario *ad omnia saecula...*

Lisbõa, 10 de Fevereiro de 1917.



## VII— O sr. Julio Dantas

Foi em 1899 que o sr. Julio Dantas fez a sua estreia litteraria por um livro de versos, estreia muito orthodoxamente nacional. E' já decorrido prazo de tempo sufficiente para se poder balancear a productividade litteraria deste escriptor e para tentar delinear a physionomia especifica do seu bem dotado talento. Esse livro de versos, *Nada*, está longe de ser nada, antes alguma coisa é, porque constitue um dos documentos do movimento ancioso de reformas, que no fim do seculo passado agitou e gravemente perturbou a poesia nacional, e porque já denuncia algumas das principaes tendencias do escriptor, que mais tarde vieram a avultar e a occupar lugar primacial entre os seus processos de arte.

Quanto á forma, é muito para notar que nessa epocha o sr. Julio Dantas francamente houvesse optado pelos moldes tradicionaes, tercetos, vilancetes, sonetos com seus metros classicos, nessa epocha em que ainda não passára a moda da extravagancia. Para notar é tambem o gosto do archaismo, muito trahido por varias partes dos seus versos, e que esses velhos termos rebuscados a indumentária, a aspectos exteriores principalmente se refiram, objectos de uso commum; são portanto vocabulos archaicos, que designam objectos archaicos, não expressões, modos de dizer e de pensar. Nos vilancetes e nos sonetos, sem duvida por influencia da leitura dos nossos quinhen-

tistas, confessam-se as diligencias por engastar nessas formas metricas dizeres argutos e agudezas conceituosas, mas de modo muito leve e sem exito apreciavel, porque claramente se vê não ser essa a natural tendencia do sr. Julio Dantas, ou melhor sê-lo o confinar-se em ditos ligeiros e discretos, mais elegantes e subtis no dizer, que profundos em seu conteúdo, que ricos no seu sentido intimo. Para tal conseguir, houvêra necessidade de que a intelligencia do poeta não se achasse nessa epocha dominada pelos canones da esthetica reinsante e não soffresse dum mal muito do seu tempo e em arte tão fatal: a carencia de ideal. Pessimismo *litterario*, queremos dizer, juizos condemnatorios sobre as pessoas e as coisas, julgadas através dum egotismo exigente, que é uma verdadeira e impertinente hypertrophia da propria personalidade; a certeza do fim proximo da vida e de que com a morte tudo acaba, de que á podridão cadaverica todo o bem e todo o mal vão dar; desconhecimento proposital das almas e do espirito das coisas; observação confinada na superficie e na forma visivel; até certo comprazimento em remexer o mundo macabro das podridões formaram o alimento espiritual deste poeta. Era logico. Então Fialho de Almeida, Abel Botelho e Cesario Verde estavam na moda; todos três ignoraram as maiores bellezas da vida e se limitaram a só quererem ver as que os seus preconceitos de escola lhes apontavam como unica materia de arte; todos três perdulariamente sacrificaram superiores dotes litterarios e concitaram sympathias vehementes que bem lhes promettiam a certeza do exito litterario por taes meios. O naturalismo physiologico de Fialho de Almeida, medico materialista que suppunha que em arte se poderia applicar processo analogo ao da dissecção dum cadaver, e de Abel Botelho, o extremo auctor do *Barão de Lavos*, e o realismo na poesia de Cesario Verde imprimiram cunho vivo e indelevel sobre o sr. Julio Dantas, tambem medico, tambem materialista, que então não via na formosura mais do que uma futura podridão, que se affligia com a certeza de que o cheiro do seu cadaver afugentasse a sua amada e que na cabeça não via a séde de todos os nossos

pensamentos e sentimentos, o centro da nossa personalidade moral, mas um craneo, uma caveira. Por isso, em que pese ao prefaciador illustre da obra, o sr. Lopes de Mendonça, nós não vemos no *Nada* «um brilhantissimo symptoma dessa renovação systematica da poesia portuguesa, que é, a bem dizer, um resurgimento»; vemos nesse livro uma traducção muito fiel do gosto poetico desse tempo, só com a melhoria sobre esse tempo, da preferencia das formas tradicionaes.

A concepção moral, que esses versos trahem, está inteiramente de accordo com o realismo da decadencia e dá-lhes esse character limitado, finito, essa falta de ideal, de perspectiva, que os reduz a pinturas de primeiro plano, a desenhos lineares. São signaes bem expressivos da estranha e limitada esthetica litteraria do fim do seculo a poesia os *Filhos*, thema que o poeta não pôde sentir nem comprehender, pelo que confessou sentimentos que não são humanos, não são legitimos sequer para quem, vulgar embóra, alguma vez tenha sentido a vida, sem a venda do pessimismo macabro do sr. Julio Dantas e dos seus mestres litterarios. Contemplando um painel de Christo, todo o mundo historico, religioso, sentimental, que essa contemplação pôde suscitá-lhe, permanece desconhecido, pois se limita a vê-lo através das normas da anatomia plastica. É muito flagrante exemplificação da sua maneira a *Dansa Macabra*, que representa o gosto e as concepções materialistas e irreverentes dos roman-cistas, postos em verso com a maior liberdade permittida á poesia, e já exemplificada pelos srs. Guerra Junqueiro e Gomes Leal. Do symbolismo não são tão vivos os vestigios como os do decadentismo; do symbolismo apenas passaram alguns signaes estylisticos, como esse do «triste fim de raça». No *Mercado do peixe* é um exemplo do realismo na poesia, como o comprehendêra Cesario Verde, e a *Vida Simples*, em pleno contraste com todo o theor do livro, é uma aspiração modesta á *aurea mediocritas*, de Horacio.

Ha já nesse livro, além do gosto do archaismo, signaes inilludiveis de que seu auctor procura effeitos de estylo, e que, uma

vez verificado o seu effeito, os emprega como uma especie de technica pessoal, como aquelles *mots d'auteur* que um critico francês se deu á tarefa de recensear, processo que, sendo em apparencia futil, já permittiu a Lutolawski restabelecer a verdadeira chronologia dos dialogos de Platão e engeitar os apocryphos. Neste primeiro livro de versos, o effeito de estylo mais evidente, por mais repetido, é o que consiste em fazer brilhar o ouro nas descripções, ou tomá-lo para dilecto termo de comparação, já de aspectos do mundo moral, já de objectos do mundo material. Por isso, nas poucas paginas do *Nada*, nós temos ouro a rodo, ouro ou oiro, conforme as necessidades da rima. Ha alli: *corpos de oiro, compassos de oiro, alegrias de ouro, cinturas de ouro, sombras... em rosa e ouro feitas, lirios d'oiro, manchas d'ouro, ar doirado, mascaras de ouro, pratos d'oiro, agulhas d'oiro, castellos d'oiro, placasinhas d'oiro, azas d'oiro, dedos d'oiro, barregaes d'ouro, azas tecidas d'ouro, ruivos d'ouro, vegetaes dourados, cothurnos doirados, demonios loiros, cabeças d'ouro, o sol zebrando d'oiro, bordados de fio d'ouro, o sol como um losango d'ouro, berços d'ouro, poeira d'ouro, espiritos d'ouro, sombras que o sol a ouro vae bordando, sombras d'oiro, camas d'ouro, bodas d'ouro, leitões d'ouro, chapins doirados, quem... ouro fia, toqueixos d'ouro, cabeças d'ouro, talha doirada, doirar de gorduras, languidos moluscous... carregados d'ouro.* Bem se poderia dizer, se essa aurea profusão não fosse simples adorno litterario, que a imaginação do poeta prompta e espontaneamente resolvera o problema da velha alchimia, pois como a almejada pedra philosophal tudo transformava em ouro. E é ainda dentro dessa tendencia que o poeta faz das estrellas o seu segundo *mot d'auteur*, espalhando pelos seus versos o *delirium tremens das estrellas, roupa d'estrellas, um leproso a babar uma estrella, entes coroados de flores e de estrellas, seios das estrellas, Deus que creou as estrellas, pandeiros assoalhados de estrellas, rosas pouco e pouco estrellas, entes que vêm das estrellas descendo...*

Felizmente o poeta cansou-se da sua gravata á 1830 e de chamar cretinos aos burgueses que não amam a excentricidade

provocante, o que em arte equivale a dizer que se entediou do macabro, das podridões verminadas, do grosseiro materialismo dos hospitaes e cemiterios vistos com a irreverencia do cynismo egotista, entediou dessa licença da imaginação, que no fundo, sem paradoxo, era um verdadeiro collete de forças que quebrava, como as modas sempre fazem, os impulsos de sincera originalidade. Sentiu que é preciso comprehender a vida com largueza e sympathia, devassá-la nos seus multiplos aspectos, variados até ao infinito, aquella variedade que se contem num corpo destinado a apodrecer e num craneo esburacado. . . Mas se os horizontes espirituaes do escriptor se alargaram consideravelmente, quando a sua consciencia se desprendeu dos vinculos escravizantes, que, em estylo semelhante ao seu, cravavam como alfinetes as azas doiradas da borboleta da sua imaginação, certo é tambem que a sua primitiva educação escolar e litteraria não deixou de imperar por algum tempo e de imprimir indelevel marca na sua productividade artistica, nos seus processos de conhecimento e apreciação, constituindo-se assim um dominante ponto de vista, sempre o do medico materialista, um pouco suggestionado pela superstição scientifica, sobretudo de certas modernas conclusões suas, a hereditariedade, a degeneração e os estigmas criminologicos. Estas conclusões determinaram a constituição de novas formas de actividade intellectual, principalmente a tendencia para de accordo com ellas interpretar velhos problemas, só explicados até então pela psychologia classica, racional, a da intuspecção, sempre e apesar de tudo o predominante methodo das investigações psychicas. Ellas formaram tambem uma moda, e á luz dellas foi Nordau — critico tão brilhante e suggestivo quanto leviano e enganador — examinar e interpretar as principaes correntes do pensamento artistico europeu. O sr. Julio Dantas, abandonando o artificioso pessimismo e o extravagante macabro licencioso do seu *Nada*, foi depois lançar-se nos braços dessa nova tendencia, aperfeiçoando e tornando mais rigorosos e severos os seus methodos de trabalho, passando da arbitraria imaginação poetica para a pratica scien-

tifica — dirá elle — trocando uma moda por outra, diremos nós, ou mais exactamente, um aspecto da moda por outro. E em vez «das insistencias no vocabulo obsoleto», de ouro e de estrellas tivemos então a complicada machinaria de neologismos da terminologia scientifica. Desse novo pendor do seu espirito provieram os trabalhos de medico-litterato: *Poetas e Pintores em Rilhafolles*, 1900; e o projecto dum largo estudo sobre a *Hereditariedade e degenerescencia nas Raças Reaes Portuguezas*, de que chegou a executar as partes publicadas em 1903-1906, depois recopiladas no volume *Outros Tempos*, 1909; o artigo *Sobre a genealogia portuguesa do prognathismo dos Habsburgos*, lido em 1910 na Academia das Sciencias; e uma conferencia sobre a *Consanguinidade e a degenerescencia das familias reaes*, feita na Imprensa Nacional, em 1912.

A these sobre as manifestações artisticas dos internados no hospital de Rilhafoles foi o nosso primeiro estudo sobre as characteristics da arte do louco, e nesse aspecto, pertence ao dominio de outra especialidade, muito distincta da critica litteraria como nós a comprehendemos, a psychiatria. Não discutiremos, por isso, as suas conclusões. Apenas della extrahiremos os elementos de informação, que realmente contem, para a caracterização da dominante tendencia espiritual do sr. Julio Dantas nesse periodo. Medico, elle suppõe a medicina a sciencia das sciencias, em todos os districtos penetrando e a todos vivificando com o especial ponto de vista que consigo leva: «O medico tem hoje o seu lugar marcado na critica das manifestações artisticas e intellectuaes suas coevas, e tambem, o que é de veras importante, na critica e philosophia historicas. A historia está por fazer no que toca á sua parte de interpretação philosophica. O medico está destinado a ser o historiador. O proprio *Flos Sanctorum*, nas mãos do alienista, reduzir-se-ha ás modestas e nada milagrosas proporções dum capitulo de psychiatria.» Outra opinião extrema do sr. J. Dantas é a que considera a critica — póde dizer-se critica? — o exame das manifestações artisticas do louco como base indispensavel da bôa critica da arte

sã, porque tendo, em seu juízo, a critica por objecto procurar os desvios vesanicos, o directo conhecimento da arte do louco logo lh'os apontava. A estes extremos conduz o ponto de vista unilateral por demasiado systematico. A maior refutação destas opiniões está na applicação que dellas fez o escriptor. Grande é a massa de argumentos, de factos tirados da historia, e faceis e logicas são as interpretações proporcionadas pelo simples bom-senso com que se podem refutar as opiniões geralmente condemnatorias desenvolvidas nestes trabalhos do sr. Julio Dantas. Segundo elles, as democracias seriam uma fatal necessidade, derivada não tanto da evolução politica e social quanto do geral esgotamento, da inilludivel incapacidade moral e mental das familias reinantes. Deste modo o sr. Julio Dantas offerencia aos regimens democraticos uma nova base doutrinaria, — nova se ella não fosse ha muito revelha. Essa supposta base scientifica foi em seu tempo um expediente de opposição, destruido pelo exame da historia e pelos dictames do bom senso — ou da bôa-fé, visto de politica se tratar. Algumas objecções já lhe foram oppostas pelos srs. Augusto Forjaz <sup>1</sup> e Ruy Chianca, <sup>2</sup> na parte referente a D. Nuno Alvares. Mas ha mais. A propria anthropologia, as proprias theorias da hereditariedade e degeneração engeitam a conclusão capital do sr. Dantas. Tambem entre nós foi feito esse genero de refutação; foi a penna auctorizada do sr. professor Eusebio Tamagnini que repudiou essa conclusão do sr. Julio Dantas, lembrando que as familias reaes não degeneram necessariamente e que a consanguinidade, só por si, não é causa sufficiente de degeneração. <sup>3</sup>

Deste gostò por taes theorias, no que ellas contêm de

---

<sup>1</sup> V. *Nun'Alvares e o sr. Dantas*, Lisboa, 1914.

<sup>2</sup> V. *O Santo Condestabre, resposta ao «Libello do Cardeal Diabo»*, Lisboa, 1914.

<sup>3</sup> V. *A proposito duma conferencia sobre a consanguinidade e a degenerescencia nas Familias Reaes*, no *Movimento Medico*, 9.º anno, n.º 2, Coimbra, 15 de Janeiro de 1913, pags. 22-26.

mais arbitrario, alguma coisa passou na obra dramatica do escriptor, como veremos adeante.

Em 1900 o sr. Julio Dantas fez a sua estreia no theatro, ao qual desde então dedicou a maior e melhor parte da sua actividade. Como se vê da chronologia não foram os seus estudos de psycho-pathologia que lhe revelaram o lado dramatico de certos episodios ou certas personagens da historia, foi a incursão que o novel dramaturgo fez pela historia que suggeriu ao medico esses estudos; nós fizemos já referencias a esses artigos, porque representam um pendôr intellectual que quize-mos mostrar não se haver extinguido com o abandono do verso lyrico.

Com a peça, *O que morreu de amor*, se estreou o dramaturgo, peça que desenvolve o episodio da paixão de Pero Roiz, que está por detrás de breves passagens dos nobiliarios medievaes, pois pouco mais são essas passagens, além desse apposto biographico: *O que morreu de amor*. O nome de Pero Roiz, o nome da mulher que tão fatal paixão lhe despertou, Maria Paez, o de seu marido, Gonzalo Gonzalez e aquella laconica rubrica — o que morreu de amor — são effectivamente muito escassos elementos para reconstituir esse drama. Arbitraria, inteiramente inaginosa teve de ser a construcção do drama, mal se comprehendendo, por isso, a razão por que não preferiu o auctor aproveitar a suggestão desse pequeno passo dos velhos nobiliarios, mas tratá-la independentemente, localizando-a em qualquer outra epocha, encabeçando-a em quaesquer outras personagens. Deste modo o sr. Julio Dantas foi extrahir a essa rapida passagem dos nobiliarios um conteúdo que ella não possuia e que, por isso, não é menos arbitrario que se da declarada invenção do escriptor proviêsse e foi, por outro lado, obrigar-se ao dever de manter a *côr local*, como diziam os ro

manticos, a expressão característica da epocha, como diremos nós. Nós cremos que esta obra, assim composta em torno duma formosa phrase, eloquente e pungente na sua mesma brevidade, como unico vestigio do longo martyrio duma alma, a destacar lyricamente no monotono rol de nomes e barbaras proezas da velha nobreza, é um signal eloquente do gosto do sr. Julio Dantas pela *phrase*. Galante, espirituosa, subtil de agudeza, habilidosa como uma fuga, provocante como um desafio, cynica ou sarcastica — a phrase, o bom dito é uma irresistivel predilecção do sr. Julio Dantas.

Essa perigosa tendencia veremos, ao depois, amplamente exemplificada na sua carreira litteraria, onde ha peças que parece terem sido elaboradas para aproveitarem um bom dito e outras que de dialogos desse theor se compõem.

*O que morreu de amor* conta-nos em seus quatro actos a paixão de Pero Roiz, episodicamente entrelaçada com a revolta dos burgueses do Porto contra o bispo. Vêmo-lo triste e desalentado no primeiro acto, a deixar adivinhar a sua paixão; assistimos a um seu impulso no segundo acto, em que irrompe pela alcova de Maria Paes e quer arremeter contra Gonzalo, e depois desalentado e arrependido logo perante o marido offendido se humilhar; no terceiro acto Pero Roiz, já gravemente doente, soffre a sua paixão e a dôr do arrependimento do imprudente impulso, a que cedêra; e no quarto, abençoado por seu irmão bispo, que regressára á sua diocese, debellada a revolta, morre tendo determinado que sobre a sua lousa sepulchral se inscrevam estas palavras de humildade: «Aqui jaz Pero Roiz, o que morreu de amor». A acção é lenta e prolixa, pouco interessando porque as personagens todas se subordinam á narrativa das varias phases do estranho mal de Pero Roiz; um marido tolerante e generoso, uma irmã medianeira e a propria Maria Paes generosa até á imprudencia.

É uma peça inteiramente de gosto romantico; simplesmente em lugar dum grande episodio historico central, nucleo da obra, vemos contar um pequeno episodio de amor que decor-

reu entre personagens que a historia esqueceu... e esta substituição não foi um progresso que o sr. Julio Dantas trouxesse ao theatro historico.

Á condição de generalidade de interesse, de universalidade de significado, a que toda a obra de arte deve obedecer, sem prejuizo do seu apparente particularismo, satisfazia o theatro romantico com a vasta materia da historia, e essa circumstancia de tratar assumpto, que a todos dizia respeito, é que offuscava um pouco os defeitos da sua technica e lhe communicava essa vida de vibrante sympathia, que, embora transitoria, fez do theatro historico um genero fervorosamente acolhido durante o romantismo. É certo que essa generalidade da materia era exclusivamente nacional, mas era menos circumscripta que a do caso de Pero Roiz, longinquo amante num vago e longinquo século, soffrendo dum mal de todos tão bem conhecido, porque a litteratura empregou os seus mais eloquentes meios de expressão e de interpretação para nos reconstituir casos modernos, mais typicamente humanos. Estará o interesse da obra na côr local, na expressão caracteristica da sua epocha, como dissemos ha pouco? Tambem o não cremos, e por duas razões. A primeira é que, tendo essa epocha sido tão devassada pelo romance e pelo theatro, pela poesia e pela historia, quando o medievismo foi preferido objecto das artes e das sciencias historicas, nenhuma novidade nos traria o sr. Julio Dantas, que não é um historiador, e a segunda é que os meios de coloração que o sr. J. Dantas envidou fôram muito escassos.

Taes meios foram a indumentaria e o mobiliario, com seus archaicos nomes, a revolta dos burgueses do Porto, a cantiga do *Figueiral Figueiredo* com a allusão a Goesto Anures, e o *arremedilho*, com a allusão aos bôbos Bonamis e Acompaniado. Na indumentaria e no mobiliario se esmerou o escriptor e cada vez mais se ha-de esmerar nas outras suas obras, em que essa mesma terminologia archaica constitue uma fundamental feição; a revolta dos burgueses do Porto apparece-nos re-

duzida e, sem a mestria que o tom ironico e o conhecimento experiente das turbas, de Garrett, souberam pôr no *Arco de Sant'Anna*, a um bispo medroso e a uma vozearia se reduz na peça deste escriptor; a cantiga do *Figueiral Figueiredo*, ha muito que foi classificada pela boa critica philologica como uma falsificação alcobacense e das menos habeis; o episodio de Goesto Ansuers, heroe da libertação das donzellas christãs no lugar, que por isso se chamou *Figueiredo das Donas*, é uma pura lenda, que merece tanto crédito como as das mouras encantadas, de cuja formação é coetanea; e a respeito do arremedilho e de Bonamis e Acompaniado, muito pouco nos póde fallar á imaginação este pormenor, porque quanto sabemos desses divertimentos medievos e desses bôbos é-nos ministrado pela concisa referencia do *Elucidario* de Santa Rosa de Viterbo e dum documento publicado por João Pedro Ribeiro. Foram estes auctores que nos revelaram a propria palavra *arremedilho* e os proprios nomes de Bonamis e Acompaniado, e só para nos communicarem uma doação que lhes fôra feita por D. Sancho I e depois confirmada por D. Affonso II. São, porisso, poucos e pouco seguros os elementos decorativos e pittorescos que o sr. Julio Dantas empregou na sua obra de estreia, verdadeiramente reduzindo-se ao mobiliario e á indumentaria. E tanto o mobiliario e o vestuario preocupavam já então muito absorventemente este escriptor, que chegou a propôr na Academia Real das Sciencias «a organização e elaboração dum trabalho onde largamente se compilem todos os materiaes existentes para o estudo da indumentaria religiosa e secular em Portugal». <sup>1</sup> Esta proposta intelligente, foi approvada immediatamente por unanimidade e logo unanimemente esquecida, como quasi todas as apresentadas na Academia.

Esta preocupação da indumentaria dominará todo o theatro e todo o conjuncto da obra do sr. Julio Dantas, que na

---

<sup>1</sup> V. *Boletim da Segunda Classe da Academia Real de Sciencias*, vol. II, Lisboa, 1910, pag. 303.

vida só verá os aspectos exteriores, dotado como é dessa predilecção do aspecto externo e sendo, como é, muito reduzido o seu dom da visão interior das coisas e das pessoas. Sempre mais armador de scenas e ensaiador de actores, sempre mais rebuscador da bôa e elegante phrase, mais erudito em guardarroupa que perspicaz observador das almas, o sr. Julio Dantas fará um theatro todo de enganoso effeito scenico, com as entradas e sahidas das personagens a tempo, com uns arditosos attractivos para a attenção pouco criteriosa do publico, raro um theatro humano, onde se agitem personagens com seu proprio character, de autonoma vida, encontrando-se em situações e debatendo problemas reaes, em que seus characteres sejam postos á prova. As suas obras não contêm uma visão vasta, integral da vida — aquella visão que da vida a arte nos dá, isolando aspectos, mas ampliando-os, esbatendo-os sobre todo o conjuncto e produzindo assim uma idealidade de superior relevo. Apresentar esses aspectos escolhidos e idealizados, com destacante evidencia attribuir-lhes capacidade emotiva que transmude em prazer esthetico o soffrimento que nas correspondentes situações nos produzem — é um alto objectivo da arte, pelo menos daquella arte que a crear belleza humana e perduravel visa. Tal belleza não a produziu sempre o sr. Julio Dantas com seu theatro, que na generalidade pertence, pelo contrario, a uma inferior categoria artistica, o *bonito* — que está longe de ser o bello. E' um mixto bem equilibrado e symetrico de effeitos scenographicos e do dialogo — gracioso, delicado, de tenue poder emocional, que entretêm sem fadiga, sem compromettimento nem compromisso, a attenção preguiçosa de espectadores que não gostam de sensações fortes, nem de pensar.

Estes juizos vamos exemplificar com as suas principaes peças.

\*  
\*  
\*

Ao principio de 1900 estreou-se no Theatro de D. Amelia, de Lisbôa, o *Viriato Tragico*, pelo seu proprio auctor desi-

gnado de *comedia de capa e espada*. Era essa obra, por signaes evidentes, directamente suggerida pelo *Cyrano de Bergerac*, representada em Paris, dois annos antes, a formosa creação de Rostand, que é tambem uma comedia de capa e espada, mas onde correm parellas na intensidade, o lyrismo, o preciosismo da phrase e do sentimento, a terna emoção e a viva paixão. O exito extraordinario da peça de Rostand mostrou ao sr. J. Dantas os dotes dramaticos da vida agitada, aventureosa e galante de Braz Garcia de Mascarenhas, como Cyrano poeta do seculo XVII.<sup>1</sup> Um pouco por simples coincidência historica e muito por imitação, ha na composição das duas obras evidentes analogias. A' rivalidade entre De Guiche e Cyrano corresponde a rivalidade entre D. Sancho Mannel e Braz Garcia; em ambos os primeiros actos ha um duello, em que o protagonista ostenta a sua destreza nas armas e a sua galhardia cavalheiresca; ao cêrco de Arras corresponde o recontro da Praça dos Alfayates; ambas as peças têm um intuito de apologia da independencia individual, do heroismo personificado no seu protagonista.

Falta, porém, ao *Viriato* aquella alta inspiração que anima o *Cyrano*, onde o illudido amor de Roxane por Christian, formoso, animado da alma que Cyrano lhe emprestava e que della jazeu ignorada até ao snremo momento, é uma concepção

---

<sup>1</sup> Já havia sido tratado este thema na nossa litteratura. Na Introducção do seu romance *Lucta de Gigantes*, publicado em 1865, Canillo faz um bosquejo biographico acêrca de Braz Garcia. O romance tem por objecto a narrativa dos episodios da longa e agitada rivalidade entre o provincial dos franciscanos do Algarve, D. Diogo Cesar, e o commissario pontificio, D. Martinho do Rosario, cujas familias andavam inconciliavelmente desavindas desde que em Coimbra se déra certo episodio, em que fora protagonista o poeta Braz Garcia. Em 1901 publicou o sr. Visconde de Sanches de Frias um drama historico, *O Poeta Garcia*, cuja materia já fica indicada no titulo. Precedem o texto do drama as investigações do auctor acêrca do poeta e sua familia e ainda algumas informações sobre o mesmo drama. A acção deste drama comprehende a vida do poeta desde a sua estada em Coimbra até á sua rehabilitação por D. João IV.

poetica do maior talento, alli aproveitada com extrema elegancia e sobriedade; falta sobretudo que a figura de Braz Garcia fosse a figura de Cyrano, typo perfeito do espadachim cavalheiresco e por Rostand transmudado já em symbolo humano, corajoso e louco cavalleiro do ideal que passou a vida a investir contra a mentira, os compromissos, os prejuizos e as cobardias e que ás mãos destes adversarios invenciveis morre heroicamente.

O sr. J. Dantas mais restrictamente só quiz fazer uma pintura historica de grande espectaculo, movimentada e viva, e isso conseguiu em parte da sua obra. E dizemos em parte, porque a intriga esmorece, torna-se lenta e monotona naquellas partes, que vemos terem sido encorporadas na obra só por esse designio de fazer pintura historica e não pelas necessidades de acção. Quando um dramaturgo assim procede e introduz na sua peça actos ou scenas, que servindo plenamente, a um proposito de reconstituição, nada accrescentam ao desenvolvimento logico da acção, pende ou para o romance, uma especie de romance por dialogos vivos, ou para outra especie de theatro, que não o de acção. Estas perplexidades se notam no *Viriato Tragico*, cujo 2.º acto, o que decorre na serra, é puramente descriptivo, mas nem é episodico como parte integrante da acção, nem é historico como elemento que sirva ao proposito de «pintura historica» do poeta; é regional e descriptivo. Ora, o poeta, ao manusear a massa de episodios da vida de Braz Garcia, <sup>1</sup> tinha de com elles organizar um todo, formar um pequeno

---

<sup>1</sup> Reduzem-se aos seguintes trabalhos as investigações sobre a biographia de Braz Garcia de Mascarenhas: 1.º — os informes de Bento Madeira de Castro prestados na 1.ª edição do *Viriato Tragico*, feita por diligencias suas em 1699; 2.º — os de Albino Abranches Freire de Figueiredo, prestados na 2.ª edição do *Viriato*, feita por diligencias deste em 1846; 3.º — *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, J. M. Costa e Silva, tomo VII; 4.º — *Bibliotheca Lusitana*, Dlogo Barbosa Machado, tomo 1.º; 5.º — *Diccionario Bibliographico Por-*

systema dramatico, que seria a sua selecção e a sua interpretação da vida de Braz Garcia, que seria verdadeiramente a sua criação dramatica. *O Cyrano* da historia é um; *O Cyrano* de Rostand é o mesmo e é outro. E' o mesmo, porque, á parte minimas discordancias, é o mesmo Cyrano, gigantesco nasigero, que os seus contemporaneos amaram e temeram e que os eruditos fizeram resurgir, e é outro porque do espirito de Rostand alguma coisa passou nelle, principalmente a interpretação do seu character, e a escolha e a concatenação dos episodios da sua vida, que servem a documentá-lo. Estes characteres multiplices, estas intrigas historicas já feitas que ao dramaturgo se offerecem, são como edificios vastissimos para onde se pode entrar por muitas portas, cada uma das quaes revela seu especial aspecto. A chave que escolhe e abre alguma dessas portas é o proprio espirito do escriptor. Não se pode dizer que não fosse de ouro a chave com que Rostand abriu e devassou esse thesouro artistico, que é a vida do auctor da *Viagem á Lua*, como inversamente se não pode dizer que o sr. Julio Dantas tivesse chegado a achar alguma chave, que o introduzisse por trilho novo na vida de Braz Garcia. Sem esta interpretação artistica, que no *Cyrano* de Rostand é essa maravilhosa rede psychologica do character de Bergerac, já hoje é inutil tentar acordar o theatro historico, pois para pôr o relevo da scena e o seu poder de vulgarização ao serviço da narrativa, simples, ingénua narrativa, só para contar a quem quer ver tambem emquanto ouve, não valeria a pena acordar o velho systema dramatico dos romanticos. E' necessario alguma coisa acrescentar.

Fazer, sob vestidura historica, com as suas liberdades de composição, que o systema classico não comportava, o que cha-

---

*tujúes*, Innocencio, tomo ; 6.º — *Braz Garcia de Mascarenhas*, Doutor Antonio de Vasconcellos, em publ. na *Revista da Universidade de Coimbra*, desde 1912. E' este o principal trabalho sobre Braz Garcia, organizado com um escriptulo e uma segurança de methodo inexcediveis.

maremos theatro poetico, de emphase elegante, nobre pompa, de verso resoante, seria sêm duvida introduzir entre nós um novo systema dramatico. E este emprehendimento estava muito de accordo com as tendencias litterarias que no sr. Dantas se adivinham. Falta, porêm, ao escriptor a concepção ousada e original, o dom da criação psychologica. Por isso neste *Viriato Tragico* se notam frequentes hesitações de composição, que fazem oscillar a obra entre o theatro heroico e romanesco, o theatro meramente descriptivo, o theatro narrativo, o theatro poetico, o drama romantico. De todos estes elementos ha representação no *Viriato*, e do peor gosto são os cansados elementos de drama romantico, que na obra passaram, os quadros de felicidade lacrimějante, em que sempre fraquejaram os artistas e o do arrependimento de D. Sancho Manuel, inoportuno e desnecessario, fóra da concepção melodramatica do romantismo.

Carecendo de interpretação psychologica o *Viriato* e reduzindo-se sómente a uma « pintura historica », o seu objectivo fica cumprido desde que a dotes scenicos se allie a verdade historica. Este é um dos senões perigosos do theatro a que a resurreição historica se reduz, é que para a sua apreciação se requer, não um criterio esthetico e critico, mas sim uma simples aferição historica. Quem vae pedir contas a Rostand dos ligeiros peccados historicos por elle commettidos no seu *Cyrano*? Certo é que, de accordo com a verdade historica, Bergerac não podia alludir á imitação delle feita por Molière nas *Fourberies de Scapin*, e que não foi a amada de Neuvillelette que usou o criptonimo de Roxane e que a *Cloreste*, cuja representação *Cyrano* impede, não foi exhibida nesse anno de 1640, em que principia a peça. Mas taes peccados veniaes não chegam a constituir demerito numa peça que, ao contrario do *Viriato*, é intensamente psychologica e poetica e que, portanto, por criterio esthetico deve ser apreciada e não examinada pela erudição. Neste segundo ponto de vista alguma coisa haveria que notar no *Viriato*, cujo auctor não tinha á mão investigações criteriosas

como Rostand tinha em França, depois que Gautier, V. Fournel e Brun se haviam occupado de Bergerac.

Apenas diremos que o episodio do 1.º acto, em que Braz Garcia, ouvindo um oleiro cantar versos seus estropiadamente, lhe quebra todos os cantaros, usando para com o mau cantador dos mesmos direitos de destruir a propriedade alheia, não é narrado por nenhum biographo; tomou-o o sr. J. Dantas, porque servia ao seu proposito de theatro, da tradição em que ha muito anda. Localiza-se essa tradição em Perpignan, nos tempos de Jayme II de Aragão, em que um cavalleiro, auctor da canção estropiada por um correiro, lhe destruiu a golpes de espada todos os odres que elle estadeava á porta da sua locanda.

O *Viriato Tragico* fixou uma tendencia do auctor, o gosto da vida dos seculos XVII e XVIII pelo que ella contém de galante e elegante, de precioso — dum preciosismo mais duma vez attribuido pela phantasia do escriptor, que tira tal preciosismo mais da sua concepção desses tempos que da verdade historica. Braz Garcia, nos seus arroubos amorosos e D. Sancho Manuel ao definir a San Vito o amor, com tintas tiradas da paleta camoneana, no *Viriato*, já indicavam que nesse ponto de vista se confinaria o poeta. Effectivamente, vendo em conjuncto a sua productividade dramatica, nella distinguiremos bem caracterizada essa tendencia: *Viriato Tragico*, 1900; *A Ceia dos Cardeacs*, 1902; *D. Beltrão de Figueirôa*, 1902; *Rosas de todo o anno*, 1908; *Santa Inquisição*, 1910; *O primeiro beijo*, 1911; *D. Ramon Capichuela*, 1911; *Patria Portuguesa*, 1913; *Soror Marianna*, 1916. Duas outras tendencias, posto que menos representadas, ainda se accusam nas obras do sr. J. Dantas: o gosto do periodo romantico, da sua bohemia elegante e do plebeismo chic da sua aristocracia, na *Severa*, 1901, e em *Um serão nas Laranjeiras*; certa piedade e sympathia pelos desherdados, complicada de algum proposito de symbolismo psychologico: *Crucificados*, 1902; *Paço de Veiros*, 1903; *Mater Dolorosa*, 1909 e 1023, 1914.

\*

São de valor muito desigual as obras, que representam a tendencia historica, sendo dellas a principal a *Ceia dos Cardeaes*, delicado quadrinho em que três cardeaes, fazendo suas confidencias, contam a sua mais viva recordação de amor, do amor que cada um interpretára e motivara a seu modo. Nessa especifica interpretação da arte de amar cifra o auctor a essencial differença de character de cada um dos três povos correspondente á nacionalidade de cada cardeal: o amor aventureiro e cavalheiresco dos hespanhoes; o amor espirituoso, elegante e subtil dos franceses; e o amor simplicidade, sentimento dos portuguezes. Certamente, é muito unilateral esta psychologia ethnica e nenhum povo — seja o portuguez, seja o francês, seja o hespanhol — se considerará plenamente representado no respectivo cardeal. A peça funda-se em generalidades demasiado extensas, para ter verdade; é uma comprehensão desses três povos muito *classica*, muito tecida de idéas feitas, de presumpções estabelecidas. Mas a essa comprehensão tradicional deu o sr. J. Dantas uma expressão artistica, delicada, elegante, precisa na sua estrutura, com um relevo de naturalidade e fluencia de linguagem que fizeram da *Ceia* um feliz momento da carreira litteraria de seu auctor. O dialogo é espontaneo, a phrase corre aguda e espirituosa, sem rebuscados effeitos.

A pequena comedia *D. Beltrão de Figueirôa* é um episodio, graça dum lôgro feito a um pretendente de certa dama, pacifico e dado a lyrismos como a pretendida preferia, mas que é levado a desempenhar o papel de espadachim. Nas *Rosas de todo o anno* conta-se a protervia dum amante, alludem-se ligeiramente varios assumptos, que por si dariam themas a obras de larga extensão e, como effeito final e principal — dir-se-ha que para elle unicamente foi elaborada a peça —, diz-se como uma noiva consegue um meio de illudir permanentemente a promessa que ao seu pretendente fizera: de lhe dar a sua mão, quando

na sua jarra já não houvesse rosas. E esse meio é renovar sempre as rosas da sua jarra com as do convento, em que professára uma sua amiga, onde todo o anno havia rosas.

A *Santa inquisição* não é uma peça que tenha por objecto o tristemente famoso tribunal do Santo Officio, é uma peça obcecadamente escripta *contra* esse tribunal, porque a dominam todos os preconceitos vulgares contra elle, as presumpções mais anti-historicas, já rebatidas, umas vezes por investigações concretas, outras sómente por espirito da mais serena imparcialidade. A Inquisição é odiosa porque nascia de sentimentos que a moderna consciencia hoje repudia e ao serviço delles punha a sua complicada e sollicita organização. Esses sentimentos e opiniões eram principalmente a intolerancia religiosa, a idéa da unidade de crença, a opinião de que não podia haver no homem nenhum fôro intimo intransponivel, nenhum rincão de consciencia inviolavel. E isto não pode o homem moderno recordar sem repulsa, depois de seculos de luctas sangrentas. É ainda odiosa por empregar meios arbitrarios, vexatórios e crueis — mas convem esclarecer, que não eram mais arbitrarios, nem mais vexatórios, nem mais crueis do que os que a justiça profana empregava. É ainda odiosa porque mais duma vez funcionou como tribunal regio, servindo interesses temporaes dos reis, sob a capa da causa religiosa. Estas razões summariamente apontadas tornam inaceitavel, perante a verdade historica e a justiça e ainda perante a verdade da arte, sua essencial condição, que nm dramaturgo, em pleno seculo XX, faça encenar uma peça, em que a Inquisição nada mais é do que um complexo organismo para roubar os bens de particulares abastados, pois a peça só conta que a Inquisição dispersou e lançou na miseria mais pungente a familia Conti. Acção, composição e personagens tudo converge a esse effeito, de exemplificar os prejuizos do auctor. E é tão intencional esse proposito de promover a indignação que a cada momento se trahe em retoques de intensidade, no carregar das côres, no fazer sobresahir excessivamente a expressão procurada. O typo do cardeal, o dialogo de Frei

Marcos com Izabel Conti no 1.º acto, o episodio das bailarinas, a scena do julgamento, a leviandade meio distrahida com que o Cardeal dá despacho, tudo trahe a mão do auctor que reduz as personagens a fantoches, a instrumentos da sua preconcebida opinião. O primeiro acto, movimentado, intenso, é o desenvolvimento em acto autonomo do que em *Frei Luis de Sousa* era simples episodio: a brusca partida da familia, alarmada pela chégada do chefe, que precipitadamente quer sahir com os seus. O segundo acto, igualmente movimentado, pittoresco, vistoso, ostenta-nos a opulenta Izabel Conti do 1.º acto, reduzida a roubar para alimentar os filhos. Estas bruscas mudanças da fortuna, não contadas, mas exemplificadas, demonstradas em episodio, lembram a velha dramaturgia romantica, quando ebria de liberdade por protesto com a disciplina das unidades, se entregou a todos os excessos de precipitação dos acontecimentos de alargamento do alcance chronologico das peças. O nosso Mendes Leal largamente usou e abusou dessa liberdade. Mais do que uma peça de theatro, a *Santa Inquisição* é uma nova especie de conto; é o auctor que está nos bastidores a narrar determinado conto, seccionado nos seus principaes episodios, os quaes se representam ao vivo, são vistos em vez de lidos ou ouvidos. É uma especie de fita animatografica, em que os gestos, a expressão physionomica se exaggeram como para supprir o silencio absoluto das personagens, vagas sombras negras que perpassam no panno branco que a objectiva alveja. Aqui o silencio não é de voz corporal, é de voz d'alma, pois em nenhuma personagem falla uma alma, um character, pobres manequins recortados de varios livros de figurinos litterarios. Ellas são o que lhes mandam que sejam. Até o Cardeal Inquisidor, «sybarita elegante e decrépito, face cruel de degenerado envelhecida pelo vicio», é um velho e gasto figurino romantico dos tempos em que a força do subjectivismo lyrico dava aos escriptores uma muito limitada capacidade de se impersonalizarem para fazer theatro, para crearem acção, animarem personagens. Este cardeal, typo de maldade impudica, tão obcecada e cynica

como não existe na natureza humana, já nós o tínhamos em Portugal, desde o bispo do *Arco de Sant'Anna*, de Garrett. Como os velhos românticos, que no extreme subjectivismo da sua disposição artistica não sabiam conceber senão os casos diametralmente oppostos e inteiramente inverosímeis, a pura bondade e a pura maldade,<sup>1</sup> que não existem na natureza humana. assim o sr. Julio Dantas, sacrificando ainda a esse obsoleto processo, repetiu aquelle impeccavel typo de maldade, que nós já conheciamos. Mas, convem accrescentar, os grandes artistas do romantismo francês nem sempre assim procederam, e lembramo-lo não para apontar o character de imitação degenerativa do romantismo portuguez, para o que não seria este lugar o mais idoneo, mas para salientar que o sr. Julio Dantas, assim procedendo está com os românticos imitadores, de mais escassos recursos de creação.

Nem sempre assim procederam, porque frequentemente animaram typos de perfida maldade, de grotesca fealdade, mas deixavam na primeira uma janella de virtude, uma sensibilidade humana, por onde entrava a brisa moral que vivificava a personalidade e a conduzia ao remorso, ao arrependimento, que a restituia á nossa estima; sempre apresentava essa fealdade como mais lastimavel que vituperavel.

Diz criteriosamente De Sanctis que no fundo a persona-

---

<sup>1</sup> Fallando do Herculano, escrevemos a pag. 116 da nossa *Historia da Litteratura Romantica*: «Elle, como todos os românticos, era tão incapaz de se impersonalizar para nos representar uma personagem boa como uma personagem má. Como procedia então? Para as figuras de character e de bondade, exteriorizava a idéa, que formava do homem modelo e da mulher modelo, idéa bem clara para elle, um bom e um digno; para as figuras de maldade voltava esse ideal do avesso. Onde a personagem boa procederia de determinada forma, a má procederia da justamente inversa. E' por isso que os traidores e os cynicos do romantismo têm uma coherencia na maldade que os falsifica, uma tenacidade que os eleva. Basta lembrar Fernando Affonso e o prelado Ornellas do *Monge*.»

gem de concepção romantica sempre tem uma antithese <sup>1</sup>. Os nossos românticos, de escassa perspicacia critica, ao fazerem a importação dos processos litterarios em moda não se aperceberam desse delicado cambiante e mais ainda simplificaram o mecanismo das personagens. O cardeal inquisidor-mór do sr. Julio Dantas é mais uma repetição, só accrescida dos adornos que lhe appôs o bom gosto e a elegante phrase do escriptor.

O *Primeiro beijo* é um pequenino episodio dum velho amor, que renasce á beira dum tumulto de dois filhos queridos. Por detrás desse episodio fundamental, o beijo que dois velhos se dão, primeiro beijo dum antigo amor calado durante toda a vida, combatida vida de rivalidades familiares, adivinha-se um emmananhado enredo, que fica suspenso no vago, pois para esse *primeiro beijo* fôra entretida a peça. Esse tardio beijo lembra aquelle beijo guardado durante uma longa vida e restituído já na velhice, quando os dois velhos, em que se tornaram o moço que o déra e a donzella que o recebêra, se encontram e se reconhecem, descripto por Guy de Maupassant, no pequeno aeto traduzido pelo sr. Mayer Garção <sup>2</sup>. Foi ainda para uma phrase elegante — o beijo é uma phrase de amor — que o sr. Julio Dantas escreveu a sua peçazinha.

D. Ramon de Capichuela descreve-nos o phraseado fanfarrão, vivamente comico, dum medroso, ligeiro sainete de sala. Uma serie de quadros historicos, publicados num jornal de Lisboa, veio a constituir o volume *Patria Portuguesa*, louvado pelo Ministerio da Instrucção Publica e mandado adoptar para premio das escolas primarias. Surprehende vivamente que um ministro, por inculto que elle fosse e alheio ás coisas da educação, ordenasse essa distribuição pelas creanças das escolas primarias, duma obra a que faltam inteiramente os predicados indispensaveis para constituir leitura educativa e proveitosa para creanças de pouco mais de dez annos. E não o constitue

<sup>1</sup> *Saggi Critici*, 28.<sup>a</sup> ed., pag. 31. Napoles, 1916.

<sup>2</sup> V. *Historia Antigo*, Lisboa, 1903.

porque a sua linguagem, em extremo sobrecarregada de archaismos, não pode ser comprehendida dos seus pequenos leitores; porque tem muita materia inconveniente para a educação moral dessas mesmas creanças, por lhes revelar formas da vida para as quaes só a puberdade lhes chamará a attenção curiosa e malévola; e porque esses episodios minimos da historia patria nenhuma capacidade educativa possuem. Fazendo a summaria refutação da capacidade pedagogica, que se attribuiu á *Patria Portuguesa*, implicitamente fizemos a sua caracterização esthetica, pois é por ella ser litterariamente como é — façamos por emquanto uma qualificação indifferente á avaliação — que tão anti-pedagogica se torna. De facto, perguntaremos se a sua linguagem tão rebuscada, tão acintosamente recamada de velhas maneiras de dizer que o proprio auctor julgou util pospôr á obra um glossario de archaismos, é comprehensivel para intelligencias que ainda só possuem o vocabulario dos usos quotidianos. Para adultos esse acinte de erudição léxicographica grandemente prejudicaria a intelligencia da obra e o gozo da emoção, se algum sentido intimo e alguma emoção ella conti-vésse. Mas não contem; essas narrativas são pequenas aguarellas, dum só plano, de tintas esfumadas e velhos tons inexpressivos, sem longinquas perspectivas. De forma que se percorre essa selva de archaismos, eriçadas como lanças inimigas do puro gozo esthetico, para desilludidamente só encontrar a excessiva amplificação, a glosa verbalista de episodios mais que secundarios. Esses recamos de linguagem obsoleta, esses retoques de tesouros intensos, essa sobreposição de tintas já descóradas pelo tempo não chegam a produzir o effeito desejado pelo auctor. Esta predilecção e a demora insistente em descrever superabundantemente o que com dois ou três traços flagrantes e felizes de prompto se reproduziria, determinaram esse andamento tardo e monotono da obra. Não parte o sr. Julio Dantas da observação e da sensação para a imagem litteraria, parte da erudição, de velhas imagens litterarias e do dictionario, faz novas combinações de velhos e gastos elementos:

«Então, Affonso Henriques, nos braços do cancelario e do prior, de olhos faúlhando, a barba eriçada e fulva a tremer-lhe no queixo, deitou as mãos ao seu perponte verde de Ruão, rasgou-o nas dianteiras, de alto a baixo, desabrochou em repelões a aljuba de coiro, despedaçou a camisa de bragal, que trazia a carão de carne, e nu até á cintura, herculeo, medonho, formidavel, o torso felpudo de satyro empastado de guedelhas ruivas, apontou ás punhadas no peito, perante o pasmo tórvo do cardeal, as vintes cicatrizes de vinte combates contra os inimigos de Deus, os signaes de vinte golpes, fulgurando, abrindo como traços rôxos por entre os pellos hirsutos, os estigmas da morte vinte vezes affrontada pela cruz do Redemptor, — e uivando como um possesso, pulando como um animal, sobre o tijolo, batendo com os punhos cerrados na arca do proprio peito, gritava para a sombra vermelha do legado do Papa, que se apagava, que se sumia já entre os conegos convulsos:

— Herege sou eu? Herege sou eu, Dom cardeal, assim miserado de feridas para dar terras a Deus? «(Pag. 17) Sempre se sente o arrastar da penna não a accumular efeitos expressivos, mas a juntar palavras e phrases, a retorcer a expresssão, a acrescentar pormenores superfluos. A nota maliciosa, que principalmente torna o livro inconveniente para leitura escolar, derrama-se por varias narrativas e exhibe-se com especial relevo na *Côrte de Roma*, em que se conta como D. João V se agradára dum padre, seu funcionario em Roma, que soubéra attrahir as atenções admirativas pela audacia de cortejar a formosissima amante dum cardeal e como depois o castiga com a immediata sahida de Roma por haver recusado o preço excessivo que a cortejada lhe pedia por uma noite de amor. E' gosto pleno do sr. Julio Dantas, essa deliberação attribuida a D. João V, o rei magnifico, que tudo perdoaria, menos que os seus diplomatas fizessem de pobres ou avarentos e de descortezes para o bello sexo; é uma autentica *pointe*, que poderia dar uma interessante anedocta de certo sabôr historico,

mas que difficilmente dará uma narrativa patriotica, menos ainda uma obra bella. Um brinquedo litterario, sim, e isso é.

*O Senhor do Paul do Boquilobo*, que será decerto a peça principal do livro, conta um episodio cavalheiresco da vida dum aventureiro sem escrupulos, que só num sentimento timbrava de dignidade, o amor patrio. Esse episodio é a temeraria affoiteza, com que elle uma noite, em Sevilha, num pateo de comedias, prohibe a representação duma peça, em que se ridicularizava o rei de Portugal, D. João IV, e com que, calmo e erecto sobre a cadeira, desafion toda a assistencia, a qual silenciosa e lentamente se foi escoando para a rua. A narrativa termina por uma agudeza, um dito engenhoso, como é do gosto do auctor. Mas quem não vê neste episodio a directa suggestão do *Cyrano de Bergerac*, de tão larga influencia sobre o escriptor portuguez, daquelle valente nasigero que impediu a representação de *Chloreste*?

Chamando-se o livro *Patria Portuguesa*, titulo ambicioso, licito era esperar que nelle se contivesse o que de essencialmente typico e original, de nobremente heroico contivésse a historia ou o génio portuguez, que fosse a ostentação dos nossos pergaminhos heraldicos. Assim não succeden. Pouco se ennobrecerá a prosapia nacional com os novos titulos, que lhe adduz o sr. Julio Dantas, escassos de interesse, de emoção, de significado historico ou moral, pequenas bagatellas nem sempre authenticas. De algumas personagens foi justamente escolher o aspecto de menos belleza, de menos elegancia moral. Assim de Mousinho de Albuquerque, o heroe das campanhas da Africa Oriental, foi justamente escolher o triste remate da sua vida, o suicidio, fazendo ainda uma *pointe* com o titulo do livro de Bourget, que Mousinho comsigo levava, *Cruel Enigma*. Como a penna dum Amicis saberia fazer resurgir em Mousinho uma falha heroica, que electrizaria as almas dos pequenos leitores e de quantos, adultos já, provados pela adversidade, que não estimula o heroismo, amam o seu delicioso *Cuor*! Mas um suicidio tão banalmente contado, mas uns tiros numa eleição apre-

ciada não sem prejuizo politico, que são mais do que pura reportagem, do que jornalismo noticioso mais correcto, animado de seus pruridos litterarios? E os *Tres Alferes*? Foi para nos contar a transferencia da medalha, piedosa recordação de familia, e destruida pela bala que matou o ultimo detentor? Foi para nos fazer assistir á campanha da Russia? Não sabemos, porque nem o episodio do primeiro plano, nem a perspectiva do fundo tem o relevo carinhoso, em que o artista de ordinario trahe a sua intenção dominante. Na essencia, a narrativa descreve um caso de ternura filial e fraternal, e á idéa da patria substitue a da familia, muito viva no coração desses três alferes obscuros.

Deste modo, com sua complicada linguagem obsoleta e sua esquecida indumentaria, com a frieza destas coisas mortas, o sr. Julio Dantas foi accrescentar uma especie ao cultivo serodio dum genero ha muito morto tambem e, de motu proprio, incorrer na satyra pungente da *Illustre Casa de Ramires*. Para accordar o romance historico será necessario descobrir novo processo, que não encontramos na *Patria Portuguesa* do sr. Julio Dantas.

No acto em prosa, *Soror Marianna*, reconstituiu o escriptor o derradeiro episodio dos amores da freira de Beja, Marianna Alcoforado, com o official do exercito francês que auxiliava Portugal na lucta contra Castella. Após a sua ultima entrevista, o capitão vae sahir e para sempre; assistimos ás despedidas e á partida. E' essa partida que é surpreendida pelo bispo de Beja, que ao longe, no seu coche, depois de avisado por um anonymo que lhe enviara uma carta perdida de Chamilly, avidamente espera e espreita. Por um cabelo, Chamilly teria escapado sem ser visto e a peça, melhor diriamos, e a trama que o auctor architecta deixaria de existir. Sem a carta perdida e sem o aviso anonymo, dois artificios tão velhos, tão abusivamente usados na litteratura dramatica, as visitas nocturnas do capitão ao convento teriam ficado ignoradas, pois naquella madrugada para sempre terminavam. Que tem erros graves perante a historia ecclesiastica, já foi patenteado por-

peçoas de erudição especial nesse ramo: o bispado de Beja só foi creado em 1770, portanto muito depois da epocha em que decorre a peça; as questões da disciplina interna dum convento de freiras não eram da directa alçada do bispo da diocese, mas sim do visitador respectivo, que fazia inspecções ordinarias e as extraordinarias, que as emergencias requeressem. Litterariamente é que nós temos, porêm, que observar a contextura da peça.

O que o sr. Julio Dantas conta tanto podia ter occorrido no seculo XVII como noutro anterior ou posterior, tanto em Beja e naquelle convento da Conceição como noutra cidade e noutra casa religiosa, tanto com soror Marianna Alcoforado como com qualquer outra apaixonada freira, até com uma freira devassa.

E como o que immortalizou a freira de Beja foi a sua auctoria das *Cartas*, ainda não escriptas ao tempo da peça, daquella visita do bispo, a peça tanto podia chamar-se *Soror Marianna*, como soror Joanna, o que equivale a dizer que não é a soror Marianna, a vehemente auctora das *Cartas*, quem é a protagonista da peça. A protagonista é qualquer freira que infringisse a disciplina monachal, que quebrasse o voto de castidade, na propria casa de Deus, em que fizera esse voto.

Pode bem o sr. Julio Dantas desculpar-se, justificar-se chamando á sua peça uma conjectura, livre interpretação que a nossa affirmacão, por radical que pareça, fica de pé: não encontramos na peça soror Marianna; só o seu nome lá figura: «Houve, evidentemente, um facto de amor, desconhecido e vago, de que as cinco *Cartas* foram a consequencia litteraria. A minha peça é apenas a dramatização conjectural desse facto. Nada se sabe ao certo. Tudo póde ser verdade. Tudo póde ser mentira. Em volta do *fait-divers* de soror Marianna, precisamente porque se ignora tudo, são legitimas todas as tentativas logicas de interpretação».

Mas a freira, que a historia e a litteratura conservaram, não foi essa que o sr. Dantas quiz fazer resurgir por uma dramatização conjectural, como diz, foi o coração apaixonado, con-

sumido de saudades, roído de desespero, que escreveu com lagrimas as cartas. A freira, que quebrou o voto de castidade, que abriu a um amante a porta da sua cella, que nos seus braços palpitou de amor, como muitas freiras e todas as mulheres do seculo, que amam a occultas, em todos os tempos têm feito, que presumivelmente teria sido surprehendida no seu segredo, que conjecturalmente teria tido uma confidente, e a um visítador se denunciaria, essa morreu para todo o sempre, tornou-se «desconhecida e vaga», apagou-se nas nevoas dos tempos que felizmente escondem o facto unico, commum, desinteressante. A freira de Beja, do Convento da Conceição, cuja memoria perdurou e que zelosamente conservamos, essa surgiu depois, foi a mulher saudosa, pura de amor carnal, a freira purificada já pelo soffrimento, a pobre victima do inferno de amar, o coração desvairado de saudades, a intelligencia illuminada pela dôr vehemente, incomportavel, a personalização da dôr, que para se exprimir se fez arte. Não é pois a mulher feliz, a mulher ciumenta, quente ainda dos beijos do amante, offegando ainda da volupia, não é um corpo sedento de prazeres, é uma alma a soffrer, uma consciencia que em seu mecanismo recebe os impulsos do coração e que com eloquencia duma intensidade inexcedível plenamente se exprime, se confessa aos tempos. Essa sim, essa não é uma conjectura, é uma existencia real e permanente, essa mulher é que é soror Marianna Alcoforado, freira do Convento da Conceição, de Beja, essa é que tem interesse psychologico, essa é que tem significado humano, essa é que tinha o direito de constituir thema litterario.

Mas, sendo assim, porque preferiu o sr. Julio Dantas a esta realidade, uma conjectura, que não é de epocha nenhuma assignaladamente, não se refere a nenhuma freira, que merecesse as honras da immortalidade, que é duma freira vaga e impessoal pelo escriptor arbitrariamente baptizada de Soror Marianna Alcoforado? Por uma de duas razões: ou porque desconhecem a antecipaçaõ que fazia na vida moral, na vida historico-litteraria de Marianna, ou porque, reconhecendo-a, verificasso tam-

bem que essa Marianna, esquecida de Chamilly, essa Marianna aureolada pelo soffrimento, a auctora das *Cartas*, não tinha recursos scenicos. Prudente haveria sido adaptar o seu espirito de artista ao thema e não este áquelle, a não ser que se obstinasse em querer extrahir delle uma peça dramatica. Sim, se obstinasse, porque o que esta freira, escriptora eminente sem o saber, possui como thema litterario não é theatro, não é movimento, não é intriga activa, é lyrismo impetuoso, possante. Onde pára uma penna veloz e inspirada, um éstro poetico que queira dizer-nos como penou saudades, como amou de longe e já sem esperança a pobre freira abandonada, por que modo a sua cruel experiencia a conduziu á analyse tão funda do seu coração, como os cabellos lhe embranqueceram, como para o mundo das recordações poeticas foi passando com o tempo, inimigo da permanencia de estados violentos, essa paixão frenetica? Essas recordações tão bellas eram já feitas obras de arte, porque eram o reviver os velhos tempos pela memoria da saudade, sem o prazer vulgar que os acompanhou, sem a dôr cruciante que os seguira, prazer e dôr delidos, velados bellamente, o prazer porque não tem arte, a dôr porque, sem o soffrimento physico, é sempre uma obra de arte. Não foi sobre a recordação, sobre o devaneio, que um pensador fundou toda uma esthetica? Mas o sr. Julio Dantas não é psychologo, nem é poeta lyrico; nos bonitos effeitos scenicos se compraz dilectamente. Indumentaria, archaismos, ditos agudos, um cravinho delicado, um minuete, um orgão de unção religiosa, uns clarins ao longe, o amor redazido a prazer elegante, prudentemente superficial, eis os materiaes com que architecta as construcções do seu estylo. Não pensa em *juliodantas*, como Marceel Schwob disse de Meredith, um escriptor duma consituição artistica tão pessoal que pensava não em inglês, sim em *meredith*; <sup>2</sup> mas

---

<sup>2</sup> V. citado pelo sr. Gonzalez-Blanco no seu livro *Elogio de la Critica*, Madrid, 1911, pag. 105.

dramaticamente compõe em *juliodantas*, sendo sempre previstos por repetidos os materiaes da sua construcção. Conhecidas as suas obras principaes, pôde-se deduzir uma formula geral dentro da qual todas as seguintes mais ou menos se comprehendam, como succede com o romance camilliano.

\*  
\*       \*  
\*

As sympathias do sr. Julio Dantas pelas modas do periodo romantico, modas de vestuario e modas de character, da bohemia elegante, do plebeísmo de certa aristocracia, estão representadas pelas duas peças *Severa* e *Um serão nas Larangeiras* e por alguns artigos no volume *Outros tempos*. Contamos estas duas peças entre os melhores trabalhos litterarios do sr. Dantas, pela movimentação variada, pela viveza expedita do dialogo e pela felicidade com que o escopo, que em cada uma dellas se propôs, foi realizado. E se nos lembrarmos de que a *Ceia dos Cardeaes*, já por nós referida, e o *Paço de Veiros*, a que em breve alludiremos, são contemporaneas dessas duas peças, concluiremos que o periodo dos annos de 1901 a 1904 foi o de maior brilho na carreira do escriptor.

São essas quatro peças as suas obras de maior belleza e as que com mais feliz intensidade representam as predominantes feições artisticas do auctor, exceptuando talvez o *Paço de Veiros*, quanto a este accordo com as suas mais espontaneas tendencias artisticas, porque nella vemos influencias estranhas, que lhe dão esse cunho tão diverso, que ostenta.

A *Severa* e *Um Serão nas Larangeiras* quasi não têm acção, são galerias de typos, que desfilam, se agitam, entre si tecendo um theor de vida igualmente typico. O pequeno fio logico de intriga, que une e prende os episodios e os dialogos, era uma necessidade para que se não pulverisassem dispersamente esses quadros parciaes, que são de facto o objectivo das obras. A sentimentalidade canalha da vida, desleixadamente dissoluta,

de alguns aristocratas dos tempos romanticos, a vida agitada duma meretriz, meio idealizada pelo escriptor, em obediencia á corrente creada pelo gosto romantico — e com os romantics principalmente se encontra o sr. J. Dantas — offerciam quadros dum extremo pittoresco. Essa vida áparte, com sua moral, sua linguagem, sua arte, esse mundo diverso onde havia tambem generosidade e nobreza, sinceridade de paixão, força de sentimentos a par das situações mais perversas, offercia ao dramaturgo um interessante exotismo social, como ao biologo a fauna e a flora duma escura caverna ainda não devassada. Devassou o sr. Julio Dantas esse esconso e trouxe para a tela litteraria um thema novo entre nós, e não só entre nós.

A meretriz infima, das immundas viellas, raro entrára na litteratura dramatica ou no romance, pelo menos nunca com exito. Balzac e Dumas trataram a cortezã luxuosa e rica; Gorki della se havia approximado quando perfilára aquellas sombras de gente, que elle suggestivamente chamou os ex-homens. O sr. Julio Dantas herdou do romantismo a disposição de idealizar a meretriz, e, conduzido pelas reminiscencias da bohemia de Marialva, de que se empapou, foi analysar esse rincão da vida de Lisbôa. Poderá dizer-se que apenas desenvolveu um thema que herdara já elaborado, porque decorrêra, fôra uma serie de factos de muitos presenceados; mas foi o sr. Dantas quem creou esse thema, quem animou esse typo caracteristico e sympathico na sua devassidão, essa obra é sua e no genero é obra de superior talento, esse dialogo em calão, sempre tão vivo, tão intenso, tão bem esmaltado de agudezas pittorescas. Cremos que essa obra será talvez a que mais perdurará, dentre a sua bagagem dramatica, porque é a que fere uma nota mais original. Para esse exito contribuirá de certo a circumstancia de ser o assumpto de escassos recursos, ou melhor de fortes recursos promptamente esgotaveis; não será facil ir buscar individualidades originaes, casos muito variados de psychologia á vida moral, que se vive nas viellas das meretrizes. Mas como ha uma curiosidade universal e como o bello litterario reside sempre

onde estiver a originalidade e a emoção, o sr. Dantas, sendo o primeiro e tendo sido feliz, trouxe um exotismo curioso e bello para a arte litteraria.

Reduzamos essa boçal sentimentalidade canalha dos fadistas ao subtil cynismo duma camada aristocratica; substituamos ao calão o dizer elegante, rebuscado, finamente intencional; ás grosseiras disputas um tiroteio de sarcasmos galantes, que offendem sem dar ao adversario razão para se queixar; á exquisita moral do prostibulo, extravagante flôr de pantano, as conveniencias postiças, os preconceitos fingidos, o snobismo; vistamos as personagens com requinte de luxo e teremos *Um Serão nas Laranjeiras*. A mesma composição lassa, episodios, quadros, typos, dialogos caracteristicos tenuemente ligados por um fio de intriga ligeira; a mesma movimentação intensa. Essas duas obras de arte apresentam-se como paraphrases de dois themas feitos, de duas feições da sociedade romantica, portanto legitimamente encorporaveis na tendencia historica da sua obra, de que já fallámos, apenas com maiór approximação chronologica da nossa epocha.

Mas, como já expuzémos, não iremos investigar do rigor historico dessas peças, se o Marialva, a Severa, o Conde, do *Serão*, que é Garrett, estão representados fielmente, porque quantas infracções veniaes o escriptor praticasse apagavam-se perante a originalidade da sua creação. Diremos tambem do *Serão*, como da *Severa*, que o seu assumpto facilmente se esgota. É um assumpto suggestivo, mas sem fundo, é uma deliciosa superficie, que uma vez percorrida com talento nada mais guarda...

\*

\*            \*

Já não poderemos prestar o mesmo applauso a todas as obras que tratam assumptos da actualidade. *Crucificados*, *Mater Dolorosa* e *1023* reproduzem a vulgar vida quotidiana, por uma

ecopia servil, em que não ha elevação, não ha arte, ha a fidelidade photographica do reporter e se alguma emoção nos produzem não o fazem por sua belleza, mas por sympathia, aquella piedade que nos confrange o coração a cada passo nas ruas quando entrevêmos a negra miseria, os soffrimentos duma creança maltratada, as prepotencias dum marido brutal em lar onde falta o pão e sobram os ralhos. Não é sentimento artistico, é confrangimento, quasi dôr physica. O *Reposteiro Verde*, se estivessemos em presença dum escriptor que não fosse um homem quasi moço, como o sr. J. Dantas, chamar-lhe-hiamos prenuncio da decadencia artistica, tanto se affasta essa peça da sinceridade artistica; é apenas theatro animatographico, com seu maravilhoso movimentado, seu imprevisto effeito final, seu scenario opulento e variado. Não ha nessa peça vida interior, ha movimento, peripecias; não é uma representação para o espirito, é uma narrativa para os olhos <sup>1</sup>.

O *Paço de Veiros* é a dramatização habilidosa duma idéa, a da hereditariedade, forma moderna da velha fatalidade; esta já apparece nos *Crucificados*, mas sem relevo e subalternizada pela mediocridade da acção e das personagens. Pela data, o *Paço de Veiros* é proximo vizinho da *Ceia*, da *Severa* e do *Serão nas Laranjeiras*, que assignalam o mais feliz momento da actividade litteraria do sr. Dantas. Como exemplo dos dotes de encenador do sr. J. Dantas, o *Paço de Veiros* é uma demonstração feliz. Não lhe peçamos verdade palpavel e vejamos nesse *Paço de Veiros*, na apparencia tão divorciado das mais intimas tendencias do escriptor, apenas a realização dramatica duma concepção subjectiva, á Ibsen. Nesse aspecto, o *Paço de Veiros* representa uma affirmação original no moderno theatro portugês.

---

<sup>1</sup> Estava já escripta esta passagem e o conteudo deste artigo era já conhecido de alguns amigos, quando appareceu nas ruas o cartaz a annunciar a adaptação da peça do sr. J. Dantas, *Reposteiro Verde*, ao animatographo.

Uma densa atmosphera de tragica fatalidade enche a peça; sombras, receios, resurreições, espectros dominam os espiritos. Christovam cegou, soffrendo a punição das culpas do pae; D. Diogo e Dores, pae e filha, vivem moralmente muito distanciados por um abysmo de mysterio; D. Diogo recusa-se a contribuir para a pensão dum estudante de pintura no estrangeiro, porque este, sendo filho dum ladrão, haveria de roubar; o mesmo ama a D. Miguel porque nelle vê a cada passo o retrato physico e moral do pae; Dores não casará porque, casando, será infiel, atraiçoará seu marido como sua mãe e avós, todas formosas e muito semelhantes, uma após outra, atraiçoaram; e Dores, desesperando de se fazer acreditar, suicida-se como seu tio Frei Antonio de Jesus, com o mesmo cordão do habito, com que elle se estrangulára, pela mesma dôr que o matára. A tyrannia inexoravel dos mortos, exemplificada no entrecho e proclamada nos dialogos, domina a peça desconsoladoramente, como se o escriptor tivesse querido fazer uma exaggerada paraphrase dos *Espectros*, de Ibsen.

D. Diogo, com suas obsessões, phobias e idéas fixas, é evidentemente um doente, mas que o proposito do *Paço de Veiros* não foi reconstituir uma analogia espiritual mostra-o a emmaranhada rede de factos que explicam e justificam essa anomalia, que dão razão ao seu perfilhar da fatalidade do atavismo. Nem vontade, nem educação e autoeducação, nem suggestão parecem ao auctor meios proficuos de attenuar essa fatalidade.

O fundo doutrinario do *Paço de Veiros* encerra, pois, falsidade e contradicção, mas a superficie scenica em que se ostenta é de feliz effeito e revela uma faceta original por ser unica — *Os Crucificados* são apenas um esboço — no conjuncto das suas obras de theatro: a dramatização intelligente duma concepção subjectiva. A concepção não é do sr. Julio Dantas, chamamos-lhe subjectiva, porque no arbitrario subjectivismo reside ainda toda a materia que respeita á hereditariedade; do sr. Julio Dantas é a habil dramatização.



Bosquejámos a evolução artistica do sr. Julio Dantas e caracterizámos com demora as suas mais salientes phases, e agora, chegados ao fim do nosso ensaio critico, poderemos tirar a conclusão de que este escriptor tem sido grandemente prejudicado pelas facilidades do seu talento prompto, da sua predilecção pela galantaria, pela superficialidade gentil, pelos aspectos elegantes, por aquella face exteriorissima da vida, que a hypocrisia social cria, mas que, longe de caracterizar as almas e de as individualizar, as disfarça e confunde. Indumentaria das almas, dos corpos e das coisas é quanto na sua obra se contém, obra que a emoção intensa não vivifica, que não é povoada de caracteres autonomos, abalada de paixões, mas só movimentada de joguetes da moda ou do instincto, da vaidade ou do ligeiro amor-próprio, fantoches bem vestidos e bem pintados, que a occultas a sua mão enluvada e perfumada vae conduzindo em passo cadenceado e reverente, a quem vae segredando, como o ponto aos actores, as suas agudezas subtis. Que variedade de temperamentos litterarios nós já temos analysado na curta serie, apenas sete artigos, dos *Estudos de Litteratura Contemporanea*! Poucos porém se opporão tão vivamente como o do sr. Julio Dantas e o do sr. Anthero de Figueiredo. É dessa opposição espiritual um indicio seguro a controversia que os dois artistas abriram sobre o amor e as feias.

As ultimas obras do feliz auctor da *Ceia dos Cardeaes*, do *Serão nas Laranjeiras*, da *Severa* e do *Paço de Veiros*, têm sido formadas pela recopilacção de pequenos escriptos, improvisos da sua facilidade em que vae dispendendo o seu brilhante engenho, com sacrificio de obras de maior vulto. E' que tambem este escriptor é victima da escassa cultura do publico, que concede o triumpho e nunca mais exige novos titulos que o legitime, e da carencia duma critica honesta como um sacerdocio.



## Programmas de historia no ensino secundario <sup>1</sup>

Por incumbencia do sr. ministro da Instrução Publica do gabinete B. Machado, coube-nos a honra de apresentar uma proposta de revisão dos programmas lyceaes do ensino historico. Como, ao darmos cumprimento a essa missão, procurámos aproveitar as indicações da experiencia e as observações dos espiritos auctorizados, ainda que se não referissem exclusivamente á distribuição das materias, a nossa proposta é quasi uma remodelação completa desse ensino historico. E só dizemos que o é quasi, porque os principios novos, que consigna, para sua cabal e intelligente execução, precisavam ser regulamentados, não tanto para cercear a liberdade do professor, que deve ser sempre muito grande, como para esclarecer os propositos, que se tinham em vista, e as suas razões determinantes.

Quizeram as circumstancias politicas que este trabalho não tivesse outro resultado além do acolhimento benevolo do ministro, que o mandára elaborar. Mas o espirito, que anima este minuscuro tentamen pedagogico, logrou adhesões, — o que nos animou a archivá-lo nas paginas da *Revista de Historia*.

A revisão dos programas, adiante proposta, assenta sôbre as seguintes bases :

---

<sup>1</sup> Publicado na edição official da Imprensa Nacional e na *Revista de Historia*, vol. IV, Lisboa, 1915, pag. 37-44.

1.<sup>a</sup>

A historia, como todas as disciplinas lyceaes, tem um proposito *instructivo* ou de transmissão dos elementos fundamentaes da cultura, e *educativo* ou de formação espirital.

2.<sup>a</sup>

A historia, como nenhuma outra disciplina lyceal, exceptuado o ensino litterario, tem especiaes recursos para dar á educação um character nacional, e deve obedecer muito a esse fim de nacionalização do ensino. O liceu não pretende só seleccionar e formar homens de energico character e viva intelligencia, mas tambem adequá-los a determinada sociedade, em que vão collaborar, ou seja, no nosso caso, tornar consciante e differencial a qualidade de portugûes.

3.<sup>a</sup>

Na primeira secção (1.<sup>a</sup> á 3.<sup>a</sup> classes) o ensino historico é essencialmente moral e patriotico; nelle se ministra ao educando um conhecimento integral da historia patria, primeiro decomposta nas suas principaes individualidades obreiras, depois reunida e coordenada, tal como decorreu. Na segunda secção (4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> classes) o ensino, que nestes programmas se propõe, visa principalmente á transmissão dos elementos essenciaes da historia universal, parte indispensável numa mediana cultura de espirito. Na terceira secção (6.<sup>a</sup> e 7.<sup>a</sup> classes), em que o ensino historico se aprofunda, todas as razões indicavam que essa attenção preferente se desse á historia patria.

4.<sup>a</sup>

Na segunda secção inverteu-se a ordem chronológica; civilização christã na 4.<sup>a</sup> classe e antiguidade na 5.<sup>a</sup> classe, pelo

duplo motivo de se poder seguidamente localisar na historia universal a historia patria e de ser conveniente retardar um anno a historia antiga, que, por muito remota, muito opposta e desligada da vida, que o estudante em volta de si vê decorrer, e ainda por ter de ser ministrada muito syntheticamente, constitue um grau mais difficil do ensino.

5.<sup>a</sup>

Supprimiu-se a historia da civilização, como disciplina autónoma, porque ministrada com intensidade se decompõe em muitas outras disciplinas parciaes, historia religiosa, artistica, litteraria, militar e social, que não podem ser professadas no ensino secundario. Historia da civilização é um conceito artificioso. O commentario que o professor fizer a cada série de acontecimentos, acêrca do seu valor civilizador, da sua contribuição para o progresso geral, supre cabalmente tal disciplina, que a experiencia tem mostrado ser inefficaz. Muito frequentemente era a repetição da historia chronologica.

6.<sup>a</sup>

Havendo-se reconhecido que o regimen de classe exige uma associação permanente de materias, com prejuizo da intensidade de cada uma, e que é um mau proceder arbitrar programmas de materias tam vastos que se não podem cumprir, dando em resultado que a quantia de materias varie de lyceu para lyceu, e dentro do mesmo lyceu de professor para professor, foram os programmas consideravelmente reduzidos.

7.<sup>a</sup>

Devendo o ensino historico mostrar a extensão ao campo social do rígido causalismo, que o estudante se habituou a verificar no dominio da natureza, o professor apresentará sempre

as suas lições em série chronologica, na qual os acontecimentos se liguem causalmente. Mas sendo o campo social e o dominio da natureza essencialmente diversos na sua phenomenalidade, o professor atalhará depressa com restricções a uma falsa analogia, mostrando a não repetição da historia, a frequencia do accidente e a carencia de leis fixas.

8.<sup>a</sup>

Nos programmas não se incluem materias litigiosas, porque essas implicam investigação original e independencia de juizo, que só cabem aos cursos superiores.

9.<sup>a</sup>

No curso complementar de letras, que é já uma secção especializada, introduziu-se a historia local, cujo programma variará de região para região, novidade que não carece de justificação.

10.<sup>a</sup>

Na mesma secção, como exemplo elementar do methodo de investigação historica, se reservou algum tempo para o estudo dum pequeno problema de historia local; desta fôrma se estimulam os estudos de historia local, scientificamente necessarios e socialmente uteis como preparação do espirito municipalista. Tambem se contribuirá para que o estudante, vendo praticar algumas das melindrosas operações da critica historica e nellas collaborando, preste respeito e fé aos conhecimentos adquiridos.

11.<sup>a</sup>

Para o bom exito do ensino historico da secção complementar, as classes de letras só funcionarão nas cidades capitães

de provincias, que apresentem algum individualismo historico e proporcionem elementos de estudo, como archivos municipaes, bibliothecas e museus, taes como Lisboa, Porto, Coimbra, Braga, Bragança, Vizeu, Evora, Faro e Funchal.

12.<sup>a</sup>

Finalmente, tendo em vista que a invariabilidade dos programmas é, pela sua consequente monotonia, causa de fadiga para os professores, e que o ensino repetido e monotono propende a tornar-se mecanico, propõe-se um alvitre para attenuar esse importante inconveniente, na 1.<sup>a</sup> secção, onde o ensino friamente automatico mais é de temer. Esse alvitre consiste na variação das materias dos programmas das três primeiras classes, mantendo-se sempre as suas linhas geraes de estructura e intenção. Assim na 1.<sup>a</sup> e na 2.<sup>a</sup> classes, conservando os principaes nomes e acatando o criterio de escolha fixado, poderiam escolher-se nomes diferentes para o estudo biographico, de anno para anno; e na 3.<sup>a</sup> classe, tambem a pormenorização e demonstração episodica e pittoresca poderia variar, com a clausula de sempre se proporcionar ao alumno uma visão integral da historia patria.

## PROGRAMMAS

### 1.<sup>a</sup> SECÇÃO

#### 1.<sup>a</sup> Classe

Biographias de guerreiros, navegadores, conquistadores, aventureiros, exploradores, revolucionarios, martyres e santos, figuras de psychologia relativamente simples, que ostentem uma bem visivel unidade de ideal. Por ellas se exaltarão o culto do heroismo, nas suas diversas fórmãs, impulsão, tenacidade, constancia no soffrimento e na adversidade, obediencia firme a um

fito superior. Insinuar-se-ha sobretudo aos educandos a concepção combativa da vida. As figuras de character, em que a passividade predominou, servirão principalmente para documentar as epochas, para as vitalisar, exemplificando ora a exaltação do sentimento religioso, ora o fanatico amor da patria, ora a grosseira confusão do espirito scientifico e do sentimento religioso, taes como se observam, respectivamente, nos martyres, no Infante Santo, em S. Frei Gil e Santa Isabel.

Biographias: Conde D. Henrique. D. Affonso Henriques. Geraldo Sem Pavor. Gonçalo Mendes da Maia. D. Affonso IV. S. Frei Gil. Santa Isabel. D. Pedro I. D. João I. Affonso V. Nun'Alvares. Infante D. Henrique. Infante D. Fernando. D. Duarte de Meneses. Vasco da Gama. Pedro Alvares Cabral. Fernão de Magalhães. Os irmãos Córtes Reaes. Tristão da Cunha. Fernão Mendes Pinto. Bento de Goes. Frei Pantaleão de Aveiro. D. Francisco de Almeida. Affonso de Albuquerque. Martyres do Japão. Duarte Pacheco Pereira. D. João de Mascarenhas. D. Constantino de Bragança, D. Luís de Athayde Phebo Monis. Sanches de Baena. Salvador Correia de Sá. 2.º Marquês das Minas. 7.º Marquês de Niza. Leonor da Fonseca. Pimentel. Gomes Freire de Andrade. Manoel Fernandes Thomaz. D. Pedro IV. Marechal Saldanha. José Estêvam. Sá da Bandeira. Duque da Terceira.

## 2.ª Classe

Figuras, com igual poder de suggestão educativa, mas de mais complicado carácter e vida menos predominantemente activa e mais intellectual, estadistas, administradores, diplomatas, escriptores e artistas.

D. Dinís. João das Regras. D. Duarte. D. João II. D. João de Castro. Damião de Goes. João de Barros. Gil Vicente. Camões. Pedro Nunes. Irmãos Gouveias. Francisco de Hollanda. Grão Vasco. Affonso Domingues. Padre Antonio Vieira. D. Francisco Manuel de Mello. 3.º Conde de Castello Melhor. Frei

Luis de Sousa. Brotero. Bartholomeu de Gusmão. Ribeiro San-ches. Alexandre de Gusmão. Paschoal de Mello. Jacob Rodrigues Pereira. Frei Manuel do Cenaculo. Luis Pinto de Sousa. Marti-nho de Mello e Castro. Machado de Castro. Silvestre Pinheiro Ferreira. Domingos de Sequeira. Marcos Portugal. 2.º Duque de Lafões. Mousinho da Silveira. 1.º Duque de Palmella. Gar-rett. Herculano. Castilho. Soares dos Reis. D. Pedro V. Anthero de Quental. Oliveira Martins. Eça de Queiroz.

A proposito de cada uma destas individualidades serão mi-nistrados conhecimentos acêrca da respectiva epocha, e em torno de cada uma dellas poderão ser grupadas outras, menos dis-tinctivamente typicas, mas que se hajam associado a feitos de armas e a outros episodios celebres, ou com aquellas brilhante-mente hajam collaborado, como por exemplo Egas Monís, a pro-posito de Affonso Henriques, os primeiros navegadores a propo-sito do Infante D. Henrique, Duarte de Almeida, o Decepado, a proposito de D. Affonso V, etc., etc.

### 3.ª Classe

Coordenação dos dados proporcionados pelo ensino biogra-phico anterior numa synthese geral da historia patria. Divisão da mesma em epochas. Criterio da divisão. Revisões sob a fórma episodica e pittoresca: planos de castellos, armaduras, retratos, descripções de batalhas, navios antigos, mobiliario, indumen-tária, moedas e sua equivalencia. Relação de todos os principaes acontecimentos segundo o seu nexo causal, formando séries. Resumo das lições em eschemas que reproduzam esse nexo.

Durante os três annos da 1.ª secção, os alumnos dese-nharão os seguintes mappas:

1.º Peninsula Iberica. Sua divisão administrativa sob o domínio romano.

2.º Peninsula Ibérica. O condado portugalense.

3.º Portugal, após a conquista definitiva do Algarve.

4.º Mappa-mundi, com indicação a côres dos dominios portuguezes, no tempo de D. João III. Linhas indicativas das trajetorias das principaes viagens maritimas e terrestres dos portuguezes.

5.º Mappa da fronteira do Alemtejo, após a perda de Olivença.

O material de ensino para esta 1.ª secção é constituido:

Pelo texto das biographias distribuidas por pequenos tomos contendo uma ou mais, conforme a sua extensão. Cada tomo será quanto possivel illustrado com o numero maximo de gravuras authenticas ou de reconstituições rigorosas.

Por um album historico.

Como auxiliar, o professor recorrerá ás visitas aos museus, lugares historicos, edificios associados a tradições, bibliothecas e archivos.

## 2.ª SECÇÃO

### 4.ª Classe

Historia universal. — Conceito de historia universal. Sua divisão em epochas. Criterio da divisão.

*Idade Media* — Seus periodos. Ruina da civilização e da ordem social dos romanos: invasão dos barbaros, seus chefes, seus episodios principaes, sua duração, seus effeitos. As monarchias barbaras. A monarchia franca e o imperio de Carlos Magno, como ensaio duma ordem social. A invasão normanda. A Igreja e a monarchia universal.

A invasão arabe, episodios principaes, sua duração, seus effeitos. O feudalismo, como novo typo de ordem social. Luctas entre o sacerdocio e o imperio, suas causas, principaes episodios e effeitos. As cruzadas, principaes chefes e episodios, seus effeitos. As communas. A guerra dos cem annos. Progressos da realza. As nacionalidades. Queda do imperio romano do oriente.

*Idade Moderna*. — Renascença. Reforma. Luctas religiosas.

Contra-Reforma. O absolutismo. Supremacia da casa de Austria. Lucta entre a casa de Austria e a casa de Bourbon. Luis XIV. Revolução inglesa. Progressos da Inglaterra, como potencia maritima e colonial. A Prussia, seu engrandecimento. Guerra da successão de Austria. Guerra da successão de Hespanha. A Russia, seus progressos. Os Estados Unidos. Descoberta da Australia. A França, a sua crise interna, os seus escriptores doutrinaros.

*Idade contemporanea.* — A revolução francesa. Causas, phases e consequencias. Colligações contra a França. O imperio napoleónico, sua expansão, limites e duração. A Santa Alliança. As revoluções liberaes. O segundo imperio. A questão do oriente. A guerra franco-prussiana. A Republica em França e em Hespanha. A Allemanha modernã. A politica colonial das nações modernas.

Este programa é apenas um indice, que o professor preencherá. Cada lição deve ser exposta em série, ligando os acontecimentos causalmente, a dentro da chronologia.

O alumno guiar-se-ha sempre por um eschema, que aponte as causas geraes, remotas e proximas, o decurso dos acontecimentos, o seu desfecho e consequencias. Attender-se-ha tambem á simultaneidade dos acontecimentos, fazendo vêr ao alumno que a historia universal é uma synthese das differentes historias nacionaes, associadas pelas passagens de mais vasto alcance. O professor salientará a solidariedade que liga todos os povos no decorrer da historia, a lucta economica entre as grandes potencias e a impossibilidade dos pequenos povos se isolarem, sem prejuizo maximo.

#### 5.ª Classe

*Antiguidade oriental.* — Distincção entre historia e prehistoria. Fontes historicas. Dominio da historia. Egypto: situação geographica, periodos da sua historia, dominios estrangeiros. Organização politica e social. Civilização: religião, agricultura,

commercio e industria, litteratura, sciencias, artes, systema de escripta o de chronologia. A influencia civilizadora do Egypto.

Estudo summario e segundo o mesmo plano das civilizações india, chinesa, assyrica, babilonica, phenicia, persa e israelita.

*Antiguidade classica.* — Grecia. Situação geographica. Os tempos heroicos; organização politica e social, religião. Invasão doric. Rivalidades internas. Sparta e a constituição de Lycurgo. Evolução politica de Sparta. Sua hegemonia. Athenas e a constituição de Solon. Evolução politica de Athenas. As guerras medicas. Sua hegemonia. Expansão colonial da Grecia. Péricles. A civilização atheniense: artes, litteratura, sciencias e philosophia. As guerras de Peloponeso. Hegemonia de Thebas. A Macedonia. Philippe e Alexandre Magno. O imperio de Alexandre. Sua extensão, desmembramento e consequencias. Conquista romana.

*Roma.* — Situação geographica. O periodo lendario. A republica. Constituição politica. Evolução politica. Conquista da Italia. A expansão colonial. Guerras punicas. Influencia da expansão colonial na vida interna de Roma: os costumes, as luctas intestinas, as reivindicações sóciaes, as guerras civis, os triumviratos. O imperio. Apogeu do imperio. Esplendor da civilização romana: as artes, a litteratura, as sciencias. Decadencia do imperio. O christianismo. As perseguições. O imperio do Oriente. Os bárbaros.

A esta classe applicam-se as mesmas observações feitas ao programma da antecedente.

*Material.* — Um compendio para cada classe, atlas de geographia historica, um album historico e uma machina de projecções para a sala da aula.

3.ª SECÇÃO — CURSO COMPLEMENTAR DE LETRAS

6.ª Classe

Historia de Portugal. Seu desenvolvimento.

Introdução : A reacção neo-gothica. Separação do condado portugalense.

Primeira epocha : Formação territorial. As conquistas dos primeiros reis. Composição dos seus exercitos, sua estrategia. A guerra defensiva com Leão. Relações internacionacs. Santa Sé. Monarchias peninsulares. Navas de Tolosa e Salado. As cruzadas. Conquista definitiva do Algarve, negociações sobre a sua delimitação.

Segunda epocha : Organização interna : a realeza, seus fundamentos juridicos. O clero, irmandades, ordens monasticas e militares. A nobreza, sua hierarchia e immunidades. O povo, suas classes. Os concelhos. As relações sociaes : as Côrtes, as luctas do clero e da realeza, as inquirições, as confirmações, o beneplacito, a justiça e a administração.

Recursos economicos : agricultura, commercio e industria.

Defesa : marinha, providencias de D. Fernando. Exercito, sua composição.

Terceira epocha : Expansão maritima e colonial ; a marinha e o Infante D. Henrique. D. João I e o povo. O Direito Romano. A lucta da realeza contra o clero e a nobreza. As côrtes. Reforma dos foraes. As viagens e conquistas, seus proventos, sua distribuição. A administração das colonias. A base economica da politica da epocha. A politica diplomatica. Portugal como agente poderoso da renascença, consequencias das descobertas. A arte e a litteratura do seculo XVI. Causas da decadencia.

HISTORIA LOCAL

Esboço summario da participação da região e da cidade sede do lyceu na historia patria, durante nma série de lições, que não excederá a doze.

7.<sup>a</sup> Classe

Quarta epocha: Dominio castelhano: administração dos reis castelhanos. As suas exações. As colonias invadidas pelos estrangeiros. Os hollandeses no Brasil. O Codigo Filippino. Portugal na politica europêa, segundo a diplomacia da Casa de Austria.

Quinta epocha: Reorganização interna e colonização do Brasil. A politica diplomatica de D. João IV. Os tratados e alianças. O apoio da França e da Inglaterra. O casamento de D. Catharina de Bragança: suas consequencias politicas. A Guerra da Restauração: organização militar, episodios principais. A politica do Conde de Castello Melhor. As Côrtes de 1697. A politica diplomatica de D. Pedro II. A aliança com a Inglaterra e o Tratado de Methwen. Portugal na guerra da successão de Hespanha. Progressos na soberania do Brasil, a sua colonização como base economica da metropole. D. João V, seu fausto. A politica diplomatica de D. João V. O Marquês de Pombal: sua administração. Portugal e o pacto da familia dos Bourbons. O Conde de Lippe, organizador do exercito. D. Maria I e a reacção contra a administração pombalina. Pina Manique. A politica diplomatica de Luís Pinto de Sousa. Portugal na guerra do Roussilhão. Portugal e Napoleão, as invasões, a resistencia. A Guerra Peninsular. Crise economica. A revolução liberal de 1820. Separação do Brasil. D. Miguel e D. Pedro IV. A Carta Constitucional. A legislação de Mousinho da Silveira. Evolução politica do país durante o constitucionalismo. Fomento. A situação contemporanea.

## HISTÓRIA LOCAL

Continuação do esboço enectado na classe anterior, durante uma série de lições que não excederá a doze. Exemplificação do methodo de investigação historica com o estudo dum pequeno problema de historia local, sob a direcção do professor.

Lisbôa, Dezembro de 1914.

## Do critério de nacionalidade das litteraturas <sup>1</sup>

Quando preparavamos a nossa *Historia da Litteratura Classica*, hesitámos sobre a inclusão ou exclusão do escriptor português em lingua hespanhola, Jorge de Montemór, auctor da, em seu tempo, muito famosa *Diana*. Geralmente comprehendido nos quadros historicos da litteratura hespanhola, este escriptor, português de nascimento, relacionado com os poetas portugueses do seu tempo e tambem auctor de algumas peças poeticas em lingua portuguesa, deveria ser lembrado no nosso conspecto da litteratura portuguesa quinhentista. Mas deveria ser incorporado na historia litteraria de Portugal, como o fizeram todos os auctores portugueses que sobre essa materia têm escripto?

Esta perplexidade fez-nos pôr um problema, que não vimos ainda apresentar em toda a sua amplitude, muito embora se repitam frequentemente casos semelhantes de conflictos de jurisdicções historico-litterarias. É esse problema a fixação de um criterio de nacionalidade dentro da historia litteraria, problema que não póde ser solucionado só com o ponto de vista juridico, nem com as tendencias do patriotismo avaro. Por meio da adopção de algum criterio se solucionariam esses encontros de jurisdicções, momentos em que o historiador das litteraturas sente faltar-lhe a legitimidade, como se diz em direito, para allegar razões, para cumprir a sua tarefa.

---

<sup>1</sup> Publicado no *Instituto*, vol. 64, Coimbra, 1917, pag. 341 a 350.

É este problema suscitado por uma grande variedade de casos, bem facilmente exemplificaveis, os quais se comprehendem nas duas principaes situações seguintes:

1.<sup>a</sup> Ser em diversos paizes politicamente autonomos, e seguindo já evoluções historicas muito diversas, a lingua litteraria um mesmo idioma commum, como por exemplo em Portugal e no Brasil, em Hespanha e nas republicas hispano-americanas, na Inglaterra e nos Estados Unidos da America do Norte, na França, na Belgica e Suissa, na Allemanha e na Austria.

2.<sup>a</sup> Haver escriptores que alcancem gloria litteraria por meio do cultivo de uma lingua litteraria, que não é a sua, por exemplo o Condestavel de Portugal, Jorge de Montemór, Faria e Sousa, D. Francisco Manuel de Mello, etc.

Estes dois casos extremos determinam duas variantes theoricas correspondentes: para o primeiro caso o problema é uma questão de limites das litteraturas nacionaes; para o segundo, uma questão de nacionalidade litteraria deste ou daquelle auctor.

\*

Como no primeiro caso ha sempre uma litteratura mãe e uma ou mais litteraturas derivadas, reflexos dessa acção hegemonica, a questão reduz-se quasi sempre a estabelecer o termo da acção hegemonica dessa litteratura mãe. Assim, para o exemplo de Portugal e Brasil, o historiador litterario diligenciará fixar o momento em que terminou a evolução historica da litteratura portuguesa do Brasil e começou uma litteratura que, apesar de concebida em lingua portuguesa, diligenciou já não ser portuguesa, mas brasileira. É evidente que neste caso, perante o facto imperioso da communidade da lingua, o critico procurará encontrar a diversidade no conteúdo que nessa mesma lingua se engasta. É indiscutivel que a lingua é por si todo um mundo de nacionalidade: contem uma historia nacional, uma psychologia nacional, uma esthetica nacional, é uma resultante do passado e um reflexo do presente, de todo esse complexo mundo

se deriva e todo assim se offerece como meio de expressão aos artistas litterarios. Fallada em Portugal e no Brasil, escripta por Camillo e Eça de Queiroz, por Machado de Assis e Coelho Neto, a velha lingua portuguesa é sempre aquella lingua que usaram os nossos reis, os nossos guerreiros da Africa, India e America, que cultivaram os nossos poetas, é sempre effeito logico e determinado da transformação do baixo latim, com osmose de elementos estranhos, da evolução de oito seculos de historia e litteratura, do reflexo do teor de vida nacional; quanto é legitimamente portuguez nella vernacalmente se poderá dizer, desde o objecto commum, de uso domestico, ao mais delicado cambiante de sentimento. As principaes facetas do genio portuguez, a paysagem portuguesa, quanto sente, pensa, faz e vê a generalidade dos que fallam a lingua portuguesa, tudo se póde sem esforço, sem necessidade de crear neologismos ou affoitar novas construcções de syntaxe, dizer em nossa lingua com clareza e precisão. Porém, aquelles modos de ser do sentimento ou do pensamento e aquelle teor de vida, que são muito oppositos ás características da nacionalidade, só com diligencias difficultosas, por meio de hybridos neologismos ou apressados estrangeirismos inexpressivos e inesthetics se póde dizer.

O industrialismo, o commercialismo, os progressos scientificos, o pensamento philosophico, e no mundo do sentimento certos requintes modernos ou a violenta emoção e o impulsivo arrebatamento, peculiares a certos temperamentos estrangeiros, não encontram em lidimo portuguez azada expressão. Todos se lembrarão de exemplos bem communs que seria inoportuno e monotono enumerar.

Perguntaremos agora: sobre esta base commum podem-se construir litteraturas diversas e até oppostas nas suas tendencias? E são compatíveis essas tendencias para a diversificação litteraria, e o desejo e a necessidade de, para conservar a pureza e a integridade dessa lingua commum, a cada passo regressar á boa lição dos classicos dessa lingua commum, isto é, aos bons modêlos da litteratura mãe? Responderemos pela affirma-

tiva ás duas perguntas. A boa tradição da pureza de uma lingua e dos seus progressos de expressão são plenamente conciliaveis. E deste asserto é cabal demonstração a historia de todas as litteraturas, com as suas diversidades de estylo de cada escriptor, dentro do quadro geral da logica, da indole propria, dos bons modelos da lingua. A liberdade de innovar, em materia de estylo, é bem limitada; todos os caminhos são francos, mas dentro da prevista extensão de determinado campo com as balizas bem á vista.

Ora, querendo-se crear por meio da lingua portuguesa ou da lingua hespanhola uma litteratura que não seja portuguesa nem hespanhola, a primeira condição essencial é a existencia dum espirito novo que dê a essa velha lingua um contendo de ideaes e aspirações, de fórmias de sentimento e pensamento que já não sejam os do povo portuguez ou os do povo hespanhol.

Este facto, pelo menos a aspiração a este facto, só se torna palpavel quando dentro da mesma lingua cabem varias unidades politicas; então, quando a autonomia politica quebra algumas fracções, surge o antagonismo patriotico contra a metropole, e esse aneio de nacionalismo com as variantes que o teor de vida social possa imprimir constitue as primordias differenças. Então, quanto se póde concluir da evolução das varias litteraturas em taes casos, vão essas litteraturas infantis buscar ás fontes philosophicas e estheticas que dominam em seu tempo a directa inspiração, e não já á acção reflexa da metropole da sua lingua; então seus criticos, percorrendo a parte colonial da litteratura mãe, irão perscrutar todos os indicios de differenciação artistica, de autonomia, organizando com retalhos, pequenos pormenores, não uma lista de precursores, mas toda uma evolução litteraria.

Assim procederam os paizes americanos que, logo no dia seguinte á sua independencia politica, proclamaram a sua independencia litteraria, e que á orça de paciencia, de interpretação e de avaro aproveitamento de obras e nomes de somenos,

geralmente deixados de lado pela litteratura mãe, puderam organizar uma secular litteratura sua. Foi assim que appareceram as litteraturas americana, brasileira, argentina, chilena, etc.

Ora neste primeiro caso, a que nos temos referido, o problema parece ser bem simples: constitue materia para encorporar na historia litteraria duma lingua toda a productividade litteraria dessa lingua, quando lhe corresponde a unidade politica. Assim as litteraturas da America hespanhola de direito pertencem á historia litteraria hespanhola, emquanto a proclamação das republicas hispano-americanas não vem quebrar a unidade politica parallelamente a essa unidade linguistica; pertencem de direito á historia litteraria portugueza todos os litteratos brasileiros, emquanto a proclamação do Imperio não vem reflectir sobre a litteratura colonial da America portugueza tendencias novas.

Desde então os litteratos brasileiros não querem mais ser portuguezes, como os argentinos e os chilenos não querem já ser hespanhoes, como os americanos não querem já ser ingleses — mas na maioria dos casos só conseguem essa aspiração nacionalista no campo politico. De facto, se para conseguir a autonomia duma patria, bastam os recursos economicos, a preparação dos espiritos para esse ancioso ideal e um conjunto de circumstancias facilmente verificaveis, para conseguir uma litteratura brasileira, chilena ou venezuelana, é necessario criar uma tradição brasileira, chilena ou venezuelana, um espirito brasileiro, chileno ou venezuelano, uma cultura intellectual brasileira, chilena ou venezuelana, com seu contendo tão proprio e caracteristico que seja elle a causa duma differenciação litteraria. Esta obra é que demanda tempo, secular até, recursos de criação que nem todes os povos têm, e por isso os povos americanos litterariamente deixaram de se filiar na evolução litteraria portugueza, argentina ou inglesa, mas ainda não conseguiram criar uma evolução litteraria sua, e assim a opposição entre as suas artes litterarias e a da mãe patria é menos um contraste de tradições e characteristics do que uma attitude negativista, de protesto e rebellião.

Se compararmos o que no Brasil se chama a historia da litteratura brasileira com a historia da litteratura portuguesa, encontraremos tantos e tão evidentes pontos de communhão que difficil nos será extremar differenças. Para aqui nos permittimos transcrever algumas linhas nossas, noutra parte escriptas a proposito dum excellente livro brasileiro:

«Depois no seculo XIX, esse nacionalismo, a moda do indianismo e o exaggerò do lyrismo portugês, no Brasil tornado mais sensual, e uns modismos defeituosos da linguagem dão a muitos espiritos patrioticos a convicção querida de que á sua litteratura chegára o momento da completa differenciação e que a expressão *litteratura brasileira* já não é uma expressão de escola official, mas que se funda em solidas razões de ordem critica. Em nosso pensar, entre a litteratura portuguesa e a litteratura brasileira ha menos distincção que entre as diversas manifestações litterarias dum grande paiz, de provincia a provincia, onde as variantes do falar local e do viver social imprimem cunho proprio. A descripção apologetica do viver dos aborigenes, imprpropriamente chamados indios, foi uma ephemera moda, consequencia já do gosto do exotismo, já do nacionalismo, e o proprio José Verissimo lhe chama despropósito. O proprio nacionalismo, quando realizou as suas reivindicações, abrandou, pois todas as paixões por si mesmas se cansam, e se hoje se revela é principalmente em respeito dos problemas politicos da America do Sul, e só o nacionalismo em relação á metropole nos importava neste assumpto.

«O exaggero sensual do lyrismo poderá representar um estadio differente da cultura moral, mas não é caracteristica mais vigorosa que a differença que no nosso proprio lyrismo notamos deste áquelle poeta. Os modismos linguisticos são minimos nos bons auctores, pois estes se esforcam sempre por regressar á boa lição dos classicos. Sobre estas differenças, a comunidade de historia, de raça, de influencia francesa, a vizinhança de povos hespanhoes e a comunidade de lingua principalmente imprimem caracteristicas muito semelhantes ás que

distinguem a nossa litteratura : o mesmo predominio do lyrismo, o mesmo gosto epico e oratorio, a mesma falta de theatro e de critica, de espirito philosophico—o que tudo se verifica mesmo no seculo XIX, que o severo e judicioso José Verissimo apresenta como sendo a epôcha de menor influencia lusa e que o é de facto»<sup>1</sup>.

Neste caso, o historiador litterario, ainda que oppondo um razoavel scepticismo aos pruridos de differenciação das litteraturas, não se poderá permittir a discrecionaria liberdade de desattender a attitude negativa dos escriptores com respeito á litteratura mãe; então conformar-se-ha com o aspecto politico e juridico do problema, pois não seria legitimo arrolar auctores e obras sob uma designação, que era diametralmente opposta ao desigño mais procurado delles. Não se deverá, porém, esquecer que a nacionalidade litteraria terá de derivar da criação duma nova tradição, cujo conteúdo seja sufficientemente distinctivo. Este deve ser o ideal intrinseco dessas noveis litteraturas. Mas é elle realizavel? A rapida transmissão das ideas, dum a outro extremo do mundo, e a estreita solidariedade de interesses que a todos os povos liga, cria uma unica atmospherã de ideas. Num ou noutro ramo do pensamento, têm certos paizes da Europa a hegemonia incontestada. O alto lugar da França na litteratura, na critica e na philosophia, da Allemanha na philosophia, na philologia, na geographia e na historia, da Italia na criminologia e na esthetica e na philosophia, o brilho do moderno theatro escandinavo, do moderno romance russo, do moderno theatro hespanhol, dão a estes paizes em cada districto da arte e do saber um papel preponderante. Ora, procurando o escol intellectual de cada novo paiz, que pretenda crear-se uma litteratura, alimentar-se das principaes correntes de pensamento, fatalmente irá inspi-

---

<sup>1</sup> *Revista de Historia*, vol. v, Lisboa, 1916, noticia sobre o livro *Historia da Litteratura Brasileira*, de José Verissimo.

rar-se e alimentar-se das que em toda a parte reinam como principaes.

E todos os que não puderem crear correntes proprias irão aos pensadores de França, Italia e Allemanha, aos mestres espirituaes a que todos recorremos, não só brasileiros, argentinos, norte-americanos, chilenos ou peruvianos, mas tambem velhos portuguezes, velhos hespanhoes e velhos ingleses. Depois a necessidade de retemperar a nacionalidade tradicional e a lingua sempre obrigarão esses povos a de quando em quando tomarem um banho lustral na leitura, meditação e imitação dos bons modelos da velha lingua de seus colonizadores. Por outro lado, a vida interna dos paizes vae-se uniformizando e tornando um episodio da politica internacional; o que acontece á vida interior da consciencia, que perante a complicação da moderna vida social, exigente e absorvente, vae perdendo a sua unidade, vae-se dispersando e tornando-se em vez dum mundo autonomo e superior ao mundo externo, um simples espelho de emoções de causa exterior — succede tambem á vida nacional de cada povo, á mercê das esmagadoras tendencias para o imperialismo, imperialismo militar, por mar, como o da Inglaterra, imperialismo commercial e terrestre como o da Allemanha, ou industrial e capitalista. A uma lucta de imperialismos assistimos neste momento: da Inglaterra, que não quer ceder seu lugar, e da Allemanha que quer consolidar o seu.

Todos temos bem presente como os paizes pequenos têm sido um juguete das grandes potencias empenhadas na guerra, que não aceitando a neutralidade desses pequenos povos, introduzem a desordem em casa dos mais obstinados nessa neutralidade, a que um publicista inglês chamou o *daltonismo da neutralidade*. Quaes as infinitas repercussões da guerra tambem as presenciemos.

Ora, em taes circumstancias, será legitimo esperar que sobre uma tal base commum se construam novas litteraturas, que, não podendo ser *nacionaes* pelas linguas e não o sendo ainda sufficientemente pela autonomia politica dos estados, o

sejam pelo mundo de ideas, sentimentos e themas novos que agitam? Ha, é certo, no teor de vida das Americas aspectos typicos que poderão dar materia litteraria, como o mercantilismo absorvente e suas consequencias moraes, intellectuaes e sociaes, como a emigração, como a paysagem. Mas taes aspectos ou conduzirão a uma apologia do espiritualismo, do idealismo, da religiosidade, do tradicionalismo — tendencias puramente europeas — ou serão só vistos no seu lado de exotismo curioso, como se faz nos cinematographos. Serão formas novas de correntes europeas, reveladas, onde essas formas cansam e caducam e o fundo será verdadeiramente o da velha Europa. Pode-se é certo tentar extrahir da observação desses typicos aspectos alguma conclusão propria, americana, mas os exemplos conhecidos nos dizem o que são essas tentativas.

O pragmatismo, philosophia muito reclamada, de criação americana, philosophia de homens de negocios, engenheiros, capitalistas e especuladores, é um simples ponto de vista com que se pretende justificar uma pratica já reinante. Como o erro e o crime, conscios da propria sem-razão, prestam a sua homenagem á verdade e á virtude — homenagem de que as proprias perseguições são a forma suprema e mais honrosa — assim a materia, em seu egoismo, consciente da sua subalternidade perante valores menos contingentes que os por ella creados, ao espirito presta a sua homenagem, justificando-se aos olhos d'elle. Era o que o nobre artista, que foi Eça de Queiroz, dizia pelas palavras seguintes: «É que sempre a Materia, mesmo sem o comprehender, sem d'elle tirar a sua felicidade, adorará o Espirito, e sempre a si propria, atravez dos gozos que de si recebe, se tratará com brutalidade e desdem!»

Certo é que os pragmatistas no seu conceito de utilidade condescendem em comprehender tambem valores intellectuaes, pois nas ideas reconhecem um pouco a sua tendencia pratica, mas é principalmente uma philosophia da acção esse seu systema, verdadeiramente só um ponto de vista, com que os ame-

ricos se querem defender do scepticismo e dos vicios do intellectualismo.

Temos pois, que na primeira fôrma do problema — litteraturas diversas na mesma lingua — terá o critico de se conformar com o seu aspecto juridico, apenas pondo reservas e restricções de alguma vez se crearem tradições intellectuaes, artisticas e historicas tão intensamente originaes e *nacionaes* que apaguem a commuidade assimiladora que a lingua estabelece.

\*

\*

\*

Quanto á segunda fôrma do problema — escriptores que alcançaram celebridade litteraria numa lingua que não era a sua — é a solução que lhe démos uma especie de corollario das opiniões geraes que acima expuzemos a proposito da influencia da commuidade da lingua. Se acima declaramos que consideravamos a lingua o principal factor de nacionalidade litteraria, com tal declaração nos havemos de conformar agora. E se o publico hespanhol e a critica hespanhola consideram classicos da sua lingua alguns portuguezes que em sua lingua escreveram, como Jorge de Montemór e D. Francisco Manuel de Mello, é porque nas suas obras encontra expressas as suas tendencias o espirito nacional, é porque nellas não vê o constrangimento dum estrangeiro que nunca houvesse penetrado a indole da sua lingua — o que tudo implica por parte desses auctores uma como que renuncia á sua nacionalidade portuguesa. Cremos, porém, que o problema não poderá ser resolvido com tal simpleza. Ao menos para sancionar tal resolução com alguns principios geraes e para estabelecer um criterio futuro para exemplos analogos, teremos de considerar outras gradações no problema.

Primeiramente deverá ir-se procurar qual foi a formação espirital desse auctor que escrevendo em lingua estranha

se notabilizou, quaes as correntes intellectnaes e influencias litterarias, qual a materia politica, moral ou social que á sua observação se offereceu, quaes os elementos componentes da sua constituição. Depois de discriminada a sua formação espirital, haverá que apurar o cunho de nacionalismo que, na obra em lingua estranha escripta, imprimiu esse auctor, no presente caso de Montemór, que cunhos de lusismo se notam nas suas obras em castelhano. Assim feito, teremos de considerar no que fez o tempo, bom julgador, á obra desse escriptor, qual foi o publico que utilizou a sua obra, em que evolução litteraria ella se foi incorporar.

Ora, snjeitando Montemór e a sua *Diana* a este severo e exigente questionario — qual a sua formação espirital? quaes os vestigios de lusismo? que destino deu o tempo á obra e seu auctor? — apuraremos resultados que só véem confirmar a conclusão da exposição anterior, que a respeito da primeira hypthese expendemos: a *Diana*, posto que escripta por um portugûes, é uma obra castelhana, que á litteratura castelhana pertence. Jorge de Montemór formou-se dentro duma atmospherá litteraria inteiramente estranha, a da admiração e imitação dos italianos e hespanhoes. Se o precedente da *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, sobre elle influiu, como se crê, esta influencia nenhum caracter portugûes imprime á sua obra, porque Bernardim Ribeiro é justamente um dos primeiros representantes do italianismo e a sua *Menina e Moça* é um reflexo do exito da *Arcadia* de Sannazaro. O gosto do pastoralismo foi muito propagandeado em Portugal, pelo mesmo Ribeiro, Sá de Miranda, Christovam Falcão e Antonio Ferreira, mas esse gosto era tambem devido á influencia da directa imitação dos italianos ou da imitação delles pelos hespanhoes, Boscan e Garcilaso de la Vega, uns e outros nomeados e festejados como modelos nas obras dos nossos primitivos classicos. Em Hespanha viveu grande parte da sua vida, alli foi funcionario palaciano e dali veiu no sequito da infanta D. Joanna, noiva de D. João III, como se castelhano fôsse, com a infanta. Não ha na sua obra vestigios evidentes

do seu lusismo, pelo menos com a eloquencia dos que se trahem no *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, e que foram uns argumentos mais a favor da nacionalidade desta obra, principalmente a sympathia pelas coisas portuguezas. Na evoluçãõ litteraria castelhana se encorporou a *Diana* e sempre dentro das fronteiras da lingua castelhana ou em França exercendo sua influencia por continuadores e imitadores como Alonso Pérez, Gaspar Gil Polo, Jerónimo de Texeda, António de Frasso, Pedro de Pineda, Luis Galvez de Montalvo, Henriquez de Zuñiga, Gonzalo de Saavedra, Frei Bartolomé Ponce e Honoré d'Urfé, etc. É até muito para notar que essa obra não houvesse exercido em Portugal qualquer influencia visivel, nem fosse nunca impressa em Portugal. Fernão Alvares do Oriente, autor da *Lusitania Transformada*, de novo imita Sannazaro directamente, não aproveitando o precedente da *Diana*.

Seguindo a moda do seculo XVI, do uso da lingua castelhana, — moda que inquietava João de Barros e Antonio Ferreira — Jorge de Montemór foi mais feliz nesse exercicio que outros nossos compatriotas porque com ella se verificou um conjuncto de circumstancias favoraveis: viver num ambiente hespanhol e ter creado o romance pastoral moderno.

Taes são as razões por que, mais preocupados de verdade que de obcecado louvor patrio, nós não incluímos no quadro litterario do quinhentismo português a famosa *Diana*, de Montemór.

Lisboa, 15 de maio de 1917.

## España en la moderna literatura portuguesa <sup>1</sup>

Como es generalmente sabido, España constituyó una moda durante la época romántica. Ya fuese a la exaltación sentimental o al gusto de las aventuras o a la preferencia de los paisajes llenos de luz y de calor, España ofrecía un escenario adecuado, y proporcionaba áquel placer encantador que se origina de la concordia de nuestros sentimientos con el medio ambiente. Lord Byron, Chateaubriand, Madame de Staël, Lamartine, Victor Hugo, Musset, Merimée, Schlegel, Dumas, Vigny y Gautier, los escritores más célebres de aquella época, viajaron por el Mediodía de Europa y por Oriente. España, por la proximidad, por el acceso más fácil, ofrecía un lenitivo a esa ansia ardiente de coloraciones vivas, para quienes no podían completar su itinerario romántico recorriendo también Italia, Grecia, Egipto y Palestina. Por esta causa España ocupó un gran lugar en la literatura de la primera mitad del siglo pasado, ora dando motivo a innúmeros libros de viage, ora ofreciendo temas para obras de imaginación: el teatro, la poesía, la novela y el cuento. Portugal, a despecho de los sentimientos de antinomia que nuestro tradicional sistema de política diplomática se esforzó en mantener, no fué ajeno a esa moda; escritores portugueses viajaron por España y de ella escribieron, y temas españoles fueron elaborados literariamente.

---

<sup>1</sup> Publicado na revista *Estúdio*, tomo xvii, n.º 49, Barcelona, 1917.

Nuestro primer reformador del romanticismo, Garrett, dedicó en 1823 una oda a la muerte de Riego, mártir del liberalismo constitucional, falta de inspiración poética, pero que expresa los sentimientos de simpatía hacia un país vecino, entonces herido por las discordias civiles. Esta disposición cariñosa y benévola no la cultivó este poeta posteriormente, pues estando toda su obra impregnada de dignificación patriótica, tuvo que recurrir, como medios que servían a su propósito, a los períodos de historia nacional del más exaltado nacionalismo, a la defensa de la independencia en torno al mestre de Aviz y do Nuño Alvarez en su *Alfugeme de Santarem*; al Camoens y las *Lusiadas* en el poema *Camões*; a un caso de resistencia del partido castellano durante el segundo interregno en *Fray Luis de Sousa*; y a la restauración en *Filippa de Vilhena*. Estas obras no se desarrollaron en España, ni giran sobre temas españoles; solamente narran con vivos colores la resistencia a la absorción castellana y glorifican el patriotismo antiiberista.

En su folleto político que lleva el título *Portugal na balança da Europa. Do que tem sido e do que ora lhe convem ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado*, Londres, 1830, Garrett confesaba sus sentimientos antiiberistas, abordando directamente el problema de la unión ibérica. Reconociendo que eran dos los sistemas de política internacional por que podía optar Portugal, principalmente, una alianza inglesa o una federación peninsular, y pensando como hombre de su tiempo que así como las libertades públicas era indispensable la garantía de la independencia nacional, escribe Garrett: «Más de una vez el obscuro autor de este ensayo ha levantado su humilde voz contra los insensatos proyectos antinacionales de algunos portugueses extraviados que, sin reflexionar en las condiciones, pretendieron suscitar y nacionalizar—si una expresión tan repugnante es licita—la idea de la unión con España. De todo mi corazón me pongo al lado del escritor mencionado, así como al de todos cuantos clamaron por la gloriosa independencia portuguesa y se congregaron en torno a los estandartes de

Ourique para pelear y se fuese preciso para morir por ella.» (Pág. 228, edición de 1904).

Alejandro Herculano, en sus obras de historia y en sus novelas históricas, se ocupa de épocas y de asuntos que se refieren también a historia española.

Así trata de asuntos de historia peninsular en *Eurico o Presbytero*, cuya acción se desarrolla a fines del imperio visigótico y al principio de la dominación árabe; de la época árabe en el *Alcaide de Santarem* (950-961); de los árabes y de la reacción neogótica y de las relaciones del nascente Portugal con las demás monarquías en *O Bôbo* y en la *Historia de Portugal*; de los problemas de historia social comunes a toda la Península en los estudios titulados: *Do estado das classes servas na Peninsula, desde o VIII até ao XII seculos* y *Da existencia do feudalismo em Portugal*, y un episodio de las luchas con la monarquía leonesa en la breve y famosa narración *O castello de Faria*.

Castilho no se ocupó de temas españoles; apenas — como Herculano en sus *Quadros historicos* — narró episodios fronterizos de historia castellana.

Era sin embargo un lector constante de la literatura española y un divulgador suyo en Portugal. Como director de la *Revista Universal Lisbonense*, no sólo proclamó la necesidad de su divulgación, sino que también contribuyó a ella por medio de una sección de *Bibliographia castelhana*, comenzada en 1841 y que registraba el movimiento editorial español.

Los poetas románticos todos elaboraron temas españoles o imitaron y tradujeron a los poetas españoles. Entre los poetas medievalistas (que con este nombre designamos a los que se ocuparon solamente em temas medievales), José de Serpa cantó la caballerosidad de Egas Monis que se fué a ofrecer al rey de León, e Ignacio Pizarro narró el heroísmo de Duarte de Almeida, el vencido de Toro.

Campoamor, Zorrilla, Espronceda y otros fueron poetas leídos asiduamente y muy traducidos, principalmente por los

poetas del *Trovador*, de 1844 y del *Nuevo Trovador*, de 1851. La famosa ciudad de Granada, capital del último reino árabe de la península, Boabdil su último soberano, Andalucía y la mujer española fueron motivos muy frecuentes en la producción literaria de la época.

Numerosas son las veces en que en las poesías de Javier Cordeiro, Antonio de Serpa, Soares de Passos y otros, se repiten, ora como tema principal, ora como imagen accidental, la belleza de Granada y las desgracias del rey Boabdil. Granada llegó a constituir un tipo de belleza. El poeta Antonio de Serpa, para ponderar la belleza de Granada, la compara con su amada Coimbra :

Gentil como Granada,  
Granada la flor más bella  
de las Españas.  
Como ella tan abalada  
pero aún más rica que ella  
en hazañas.

(ANTONIO DE SERPA, *Poesías*, 1851).

Soares de Passos, el inspirado poeta de *Firmamento* y la *Partida*, en plañideros versos cantó también las desventuras de Boabdil, que los sentimientos de la época transformaban en una especie de enamorado romántico. A esta interpretación contribuía mucho la influencia de Chateaubriand, harto visible en Soares de Passos en la poesía aludida que lleva por título *Boabdil*.

En dos poemas de gusto romántico de más aliento pasa ante nuestros ojos la visión de una España romántica; en la *Paqueta* de Bulhão Pato y en el *Don Jayme* de Thomaz Ribeiro. En el primer poema, dicha concepción exteriorizase principalmente en los caracteres de los dos protagonistas, Paqueta y Pepe, dos almas apasionadas y vehementes, y en otros tipos de belleza y desenvoltura, pero el poeta, aunque nacido en España, en Asturias, poco puso de impresión personal en su poema.

*Don Jayme* circuló profusamente por Portugal, obteniendo una gran estima en Portugal y en el Brasil, y popularizóse con tanta rapidez e intensidad que llegó a adoptarse como libro escolar posponiendo a el las *Lusíadas*. Castilho y otros confesaron sus preferencias por el poema de Thomaz Ribeiro, lo que les valió muchos ataques y vapuleos en la polémica que se entabló con este motivo. Dicho poema, publicado en 1862, relata en sus nueve cantos las cuitas e desventuras de una noble familia portuguesa de Beira, en las postrimerías del reinado de Filippe III de Portugal, y termina en la Restauración. Contiene vários hinos de apoteosis patriótica, unos en una forma afirmativa de devoción a la patria y otros en forma negativa de malquerencia a Castilla. Una reducida parte de su acción se desarrolla fuera de Portugal, y la que pasa en España no nos habla de los paisajes ni de la vida española porque está tejida de diálogos sostenidos en interiores, y porque Thomaz Ribeiro nunca transpuso los estrechos límites de su reducida tierra natal. No reproduciremos más que el siguiente fragmento como ejemplo del modo que tiene de retratar los tipos españoles a la manera romántica:

Llamábase don César de Aragón  
el noble viejo, el militar antiguo;  
altivo, pertinaz y fanfarrón,  
todo valor era a su lado exiguo.  
porque él, por el arrojo, era un león!  
más hidalgo que un rey, más caballero,  
más rico que los Cresos y los Lúculos,  
y entre sáblos y santos el primero.  
Y por herencia, el tiempo es bueno testigo,  
un familiar de Dios e íntimo amigo.  
Tal tipo de epopeya me recrea.  
Me recuerda al Toboso y Dulcinea.  
Sus hijos eran nobles, y premiados  
con insignias de guerra. Eran sus nombres  
don Diogo y don Juan.  
Morenos, de semblantes enojados,  
me miraban a mí dichos señores  
siempre a soslayo a guisa de traidores.

Resta esbozar aquí un rostro amable :  
 relumbraban sus ojos como estrellas ;  
 sus hermosas facciones eran bellas  
 como nunca soñara Rafael.

Era negro el cabello cual la noche,  
 levemente morena la faz pura ;  
 para pintar del cuello la fermosura  
 no hay color en la tierra ni pincel.

Finas eran las cejas y arqueadas,  
 los brazos un primor, las manos nive,  
 el pié que mal se oculta, inquieto y leve,  
 unos ojos que irradian fuego e luz.

Labios que piden besos ardorosos,  
 la voz de un timbre suave, enamorado.  
 Pintaos tal ángel y tenéis trazado  
 el tipo más simpático, andaluz.

La casta flor de Granada  
 que al pié del Darro nació,  
 vivía allí transplantada  
 muy lejos del pátrio sol.

La revolución española proporcionó asuntos a las poesías de varios autores nuevos, entre ellos Simões Dias y Cândido de Figueiredo.

En la novela histórica cultivada con tanta amplitud en nuestra literatura, se dió la misma circunstancia que con las historias de Herculano. Muchos novelistas se ocuparon de épocas muy remotas realmente de historia peninsular o al tratar de ciertos períodos de la Historia de Portugal tenían que referirse extensamente a las luchas e negociaciones políticas entre Portugal e las demás monarquías cristianas de la península, sobre todo de León y Castilla. Eso fué lo que pasó en las novelas de Oliveira Marreca, autor del *Conde Soberano de Castilla*, en las de Andrade Corvo, autor de *Um anno na Côrte*, en las de Rebello da Silva, autor del famoso cuento *A última corrida de touros em Salvaterra* y en la *Historia de Portugal nos seculos XVI e XVII*, que, apesar de ser incompleta, abraza todo el

periodo de anexión a Castilla. El cuento, publicado en 1848, gozó de una gran boga y aun hoy, como la descripción de la revolución del 1.º de diciembre, es una de las obras más estimadas del fecundo autor de *A Mocidade de dom João V*. Una razón de su popularidad, además del mérito propio del cuento, es la vivacidad del diálogo entre el Marqués de Pombal y el embajador de España cuando éste le fué a anunciar la declaración de guerra a Portugal por su país, si no se asociaba al Pacto de Familia.

En la novela campesina de Julio Diniz, en la novela marítima de Francisco Maria Bordallo y de Celestino Soares y en la novela contemporánea y pasional de don Juan de Acevedo, Coelho Louzada, Andrade Corvo y sobre todos ellos de Camillo Castello Branco, no ocupan ningún lugar las cosas de España, en virtud de la índole propia de dichas novelas, característicamente portuguesas en la intriga y en el campo de acción, o de asunto muy remoto, pues casi todas ellas son meros libros de viaje.

En el teatro histórico, asiduamente cultivado por Mendes Leal, Costa Cascaes y Ernesto Biester, tratáronse muchos asuntos que contienen episodios de historia de los demás países peninsulares. Igual circunstancia se da en los estudios históricos hechos durante aquella época por Luz Soriano, que se ocupó en obras de gran aliento de la administración del Marqués de Pombal y de las luchas por el constitucionalismo, por Rebello da Silva, que llegó a intitular *Apontamentos para a Historia da conquista de Portugal por Philippe II* una obra incorporada después a su *Historia de Portugal nos seculos XVI e XVII* que ya hemos mencionado; el vizconde de Santarem, el mismo Rebello da Silva y Mendes Leal que hicieron importantes estudios y compilaciones de documentos que interesan a la historia diplomática de la península, y Latino Coelho que además de la administración del Marqués de Pombal narró la participación de Portugal en la campaña de Rosillón con España en su *Historia militar y politica de Portugal desde el siglo XVII hasta 1814*.

Entre nuestros cuentistas románticos, uno de los menos conocidos, Alvaro de Carvalho, introdujo en dos de sus cuentos una visión *literaria* de España, de aquel país que los primeros románticos, aferrados a la leyenda y a la tradición, quisieron hacer pasar por el país de los amores ardientes y de las aventuras galantes. Una gran parte de su cuento *J. Moreno*, se desarrolla en España. Española es Petra, la amada del protagonista, y en Lugo, Galicia, es donde tiene lugar su trágico fin. En el romanticismo portugués perjudicó mucho al cuento la narración histórica, y los que lo cultivaban preferían la forma del cuento campesino. Carvalho trató el cuento fantástico. España era el escenario adecuado para algunos de sus asuntos suscitados por su morbosa imaginación.

Respecto a las excursiones hechas en España por escritores portugueses románticos que registraron sus impresiones, ya dimos una lista de los principales en nuestro pequeño artículo *Relaciones literarias modernas entre Portugal y España*, en la Revista *Estudio*.<sup>1</sup>

Por dicha lista se verá que las regiones recorridas y descritas fueron principalmente: Barcelona, por C. J. Caldeira; Madrid, por Teixeira de Vasconcellos y Pinheiro Chagas; Madrid, Escorial, Valladolid y San Juan de Luz, por Julio Cesar Machado; Sevilla, por Pereira Rodriguez; Cádiz, por Ricardo Guimarães; Galicia, por Silveira de Motta; el Norte, Castilla la Nueva y Extremadura, por Javier de Cunha y Sanches de Frias.

Pero estos escritores pensaron menos en hacer obra de arte que en elaborar relatos concretos y minuciosos en todo lo posible, esmaltados de episodios graciosos y de informaciones útiles, sin imprimirles el sello subjetivo, literario e intere-

---

<sup>1</sup> Véase *Estudio*, tomo XII, págs. 206-222. (Año III, n.º 35, Barcelona, noviembre de 1913). Este artículo foi reproducido na 1.ª Serie dos *Estudos de Litteratura*, Lisboa, 1917.

sante de su espíritu. Tales obras, en su mayor parte, constituyen más bien una literatura de información que de arte. <sup>1</sup>

\*

• •

Durante la época realista, que según nuestra clasificación abarca desde 1870 a 1900, la literatura portuguesa atenuó un tanto los sentimientos dominantes de la época anterior; de patriótica y lírica se hizo crítica, aunque cosmopolita y con la preocupación de las realidades objetivas. La influencia francesa se renovó y acentuó; la atención sentíose atraída más allá de la península, y España, que fué una moda y un gusto literario como los demás países, del Sur y del Oriente, vió cómo ocuparon su sitio los países del Norte, Rusia, Escandinavia y Polonia, que a causa de sus grandes escritores excitáron la admiración del público. Pero, por otra parte, España, debido al motivo permanente de su vicinidad, que no permitirá nunca una completa separación moral, no tardó en volver a llamar otra vez sobre sí, al principio de aquella época, la atención de los portugueses, tanto por la simpatía que inspiraban los sufrimientos de la cruel experiencia del régimen republicano, cuanto por las preocupaciones defensivas que inspiraban las tendencias iberistas de los políticos españoles de aquella época.

Esperamos publicar otra vez un artículo sobre ese movimiento iberista y su reacción, que en Portugal despertó algunas vivas simpatías y maior oposición, llegando a producir numerosos asuntos bibliográficos. A su debido tiempo nos ocuparemos en ella.

---

<sup>1</sup> Después de compuesto este trabajo recibimos una nueva obra lusitana de viajes por España. Es el reciente libro de Ezequiel de Campos, *Pela Espanha*. (Renascença Portuguesa, Porto, 1916). del cual publicaremos oportunamente una reseña bibliográfica. (N. de la R.).

Todavía continúan encontrándose temas españoles en las obras literarias portuguesas, mas ya no en tanta abundancia como en la época romántica. Y precisamente por ser muy escaso ese elemento de españolismo en nuestra literatura moderna es por lo que trazamos esta rápida reseña con el propósito de que lo conozcan los lectores españoles.

Anthero de Quental, el poeta genial del *Hymno de Manhã*, consagró un caluroso aplauso a la revolución española en su opúsculo *Portugal perante a revolução de Hespanha. (Consideraciones sobre lo porvenir de la política portuguesa desde el punto de vista de la democracia portuguesa)*. Este enérgico folleto era la antítesis del libro de Garrett, *Portugal na balança da Europa*. Mientras Garrett sostenía la opinión que aquí transcribimos, Anthero de Quental afirmaba perentóriamente: « En cualesquiera de ambos casos, para los elementos jóvenes, inteligentes y activos de la sociedad portuguesa, no hay más salida que ésta: la democracia ibérica, ni otra política capaz de ideas, de porvenir y de grandeza, posible en Portugal, sino ésta: la política del iberismo ». Los dos pequeños escritos son una muestra de los sentimientos y opiniones de la primera generación romántica y de la primera generación realista, la una intransigentemente nacionalista y la otra resuelta o favorablemente iberista. No hay que tomar esto como un indicio de contradicción o de haberse levantado en aquella misma época una reacción antiiberista revelada en la prensa e en los muchos folletos que se publicaron entonces, porque los autores de esa campaña pertenecían todos, por la edad o por el gusto y la educación, a la escuela romántica, como lo eran Rodrigues Sampaio, Andrade Corvo, Luís Augusto Palmeirin y Eduardo Coelho.

Anthero de Quental volvió a ocuparse de la cuestión peninsular en su famosa conferencia *Causa da decadencia dos povos peninsulares nos tres ultimos seculos*. Dicha conferencia es célebre no sólo por haber sido la segunda de la serie de las conferencias críticas del Casino Democrático de 1871, que mar-

can una fecha importante en nuestra literatura moderna, sino por contener también ideas sugestivas que fueron después o muy defendidas o intensamente impugnadas. El espíritu filosófico, animado por la lectura de Hegel, habituó a la mocedad literaria de entonces al gusto de las síntesis vastas, de que se ha abusado después con tanta prodigalidad. Pero nadie practicó en nuestra literatura una forma de síntesis tan bella, tan inspirada de intuición divinadora, de un vuelto poético y filosófico tan grande como el poeta del *Hymno de Manhã*. De este excelso privilegio de su espíritu es una clara muestra este breve escrito en que abarca un asunto amplio, la curva del apogeo y de la decadencia de dos pueblos hermanos y convecinos. Pero teniendo en cuenta la índole de este artículo, lo que hay que hacer resaltar con mayor afínco es que ese breve trabajo fué una elocuente defensa y una demostración de las solidaridades ibéricas de dos pueblos peninsulares, de la unidad de la civilización ibérica. Más tarde su noble autor, en un pasaje de carta autobiográfica que escribió a instancias del traductor alemán de sus sonetos, declaró que consideraba este opúsculo inficionado del partidarismo de escuela y, en efecto, algo había de esto. Pero la visión de historia peninsular, allí expuesta, peca menos por falsa que por incompleta.

El poeta Guilherme Braga, algo en contradicción con su tiempo, procuró alizar exaltados sentimientos de anticastellanismo por medio de sus vehementes y apasionados *Echos de Aljubarrota*. Apesar de sus dotes literarias, su acento inflamado no tuvo muchos oyentes, porque la atmósfera moral era distinta.

Teófilo Braga en su *Visão dos tempos*, una de las muchas obras nacidas del gusto de las vastas síntesis de que antes hablábamos, incluye algunos quadros de asunto español, escogiendo aquellos episodios mitad históricos, mitad simbólicos que contribuían a determinar el lugar de España en la historia de la humanidad que recorre el poema.

El mismo escritor, en sus cuentos fantásticos (1865), incluyó dos cuentos de asunto español: *Beijos por facadas*, en el

cual la protagonista es Marcela, la hija de Lope de Vega, y un *Erro no Kalendario*, en el que narra un episodio de la Inquisición.

Gonçalves Crespo, poeta de sensaciones visuales, dejónos algunas obritas de asunto español. La poesía *Una andaluza* describe la desdeñosa hermosura de una marquesa sevillana, indiferente al asedio de todos aquellos a quienes su beldad deslumbra y que un día se escapa de Sevilla con un torero. Tal asunto expresa un concepto que durante mucho tiempo reinó en ciertos centros de Portugal respecto a la mujer española, extraña mezcla de hermosura y de temperamento ardiente disimulado bajo un velo de frialdad, hasta el día en que el ardor de una vehemente pasión quiebra el hielo superficial, capaz de amar hasta la locura, celosa hasta la ferocidad, en cuyo corazón ocupa un gran lugar el culto del heroísmo y que considera como sus formas supremas las audacias de un bandido y la exhibición triunfante de un torero ébrio de peligro y de aplausos. En otra poesía, sugerida por una narración de Daudet, Gonçalves Crespo cuenta un exemplo de ferocidad del célebre cura Santa Cruz. Otra de sus poesias versa sobre el tema eterno de Don Quijote: titulase *A morte de Don Quichote*.

La España romántica de los amores aventureros vuelve a ser representada en el poema satírico de Guerra Junqueiro *A morte de don João* que desarrolla una interpretación distinta del tema hecho famoso por Tirso de Molina y en donde se expresa dicha concepción novelesca, que no era ya del autor, en mayor grado de lo que convenia a su intención y su tema.

Al abrir las flores  
me fui yo a Sevilla  
en busca de amores.  
Me fui yo a Sevilla  
por ver dos morenas  
con un pie hechicero,  
y en noches serenas  
de claro brillar,  
cantar y ballar  
al son del pandero.

¡Morenas, morenas,  
sintlendome triste  
pensé en vuestro rostro  
y huyeron mis penas,  
morenas, morenas!

Un rostro moreno,  
los ojos trementes,  
y el pie audaluz.  
¡Qué linda receta,  
para almas dolientes!  
¡Qué linda! Jesús!

Desenvolviendo en su hermoso cuento *O defuncto* el tema tradicional de la redención de un criminal más allá de la muerte, por una buena acción en provecho de alguien, Eça de Queiroz localizó la acción en España en el año de 1474 y tomó como motivo la narración de los amores del gran hidalgo don Alfonso de Lara, tan insensatamente celoso que era capaz hasta de llegar al crimen para vengar su honra ultrajada; vieja concepción romántica de la manera de amar en España. Nuestros abuelos de la primera mitad del siglo pasado creyeron que el carácter español era una exageración del carácter portugués en el bien como en el mal, y que si en la caballerosidad, en la cortesía y en la ostentación, el corazón español era más generoso y abierto, más impetuoso en el amor, también a causa de esta misma violencia se dejaba arrastar por los ódios violentos y las venganzas crueles; el español era sobre todo a los ojos de nuestros románticos un tipo moral que se apartaba del término médio, tranquilo y suave de los sentimientos portugueses. Alfonso de Lara, de *O defuncto*, era un marido celoso hasta la ferocidad. No era ese, sin embargo, el modo de pensar de Eça de Queiroz, cuyos dones de observación y espíritu de la realidad le dejaban ver lo que hay de peligro en concepciones tan genéricas; el caso de Alfonso de Lara apenas si es un requisito para incluir el tema del aborrecido, el salvador providencial de don Ray de Cárdenas, tema al cual se adaptaba muy bien una

narración de forma tradicional, que encerrara los sentimientos tradicionales que España sugería.

El mismo Eça de Queiroz dedicó al asesinato de Cánovas del Castillo, en 1897, un artículo titulado *No mesmo hotel*, en que reconstituye, con vigorosos rasgos, la sorda tragedia de la existencia en común, en el mismo hotel de Santa Agueda, del estadista y de su asesino. La muerte del eminente político español fué geralmente sentida en la prensa y en el parlamento. Como muestra de este sentimiento, debemos recordar aquí el discurso pronunciado en la Cámara de los Pares por don Antonio Cándido, incluido después en su volumen *Na Academia e no Parlamento*.

En las *Rimas* de Juan Penha, España se ve representada por Andalucía, por la mujer andaluza enamorada. Dicha visión aparece muy fugitivamente, apenas como adorno literario, del cual ya se conoce el efecto seguro. Y en Gomes Leal, poeta democrático, muy dado a la expresión de sentimientos violentos y a las pinceladas fuertes, se percibe una simpatía hacia las cosas de España, como determinadas por la identidad en la manera de sentir. Otra vez volvió este poeta a Don Quijote en la poesía que lleva el mismo título y a Don Juan en la poesía *Ultima phase da vida de dom João*, que también tiene forma satírica como el poema de Guerra Junqueiro. El poema de Junqueiro convierte a don Juan, al que fué gallardo amador de doncellas, en un saltimbanqui de la legua, repugnante y cubierto de llagas. Gomes Leal lo convierte en un negro bozal glotón. Los fusilamientos de los insurrectos de Numancia, en tiempo del rey don Alfonso XII, indignaron su alma filantrópica y humanitaria y su lira empleó las formas más violentas y el acento más encolerizado para escribir una carta, en forma de poemita, que dirigió al rey de España, titulada: *A revolução em Hespanha e os fuzilamentos*.

Oliveira Martins hizo una exposición doctrinaria, metódica, de la idea que apenas esbozara Anthero de Quental en su conferencia *Historia da civilização ibérica*. En su libro, dedicado a don

Juan Valera y traducido al castellano por Emilio Castelar, delineó Oliveira Martins la evolución política de la península católica, ocupándose extensamente, como no podía ser por menos, de las cosas de España; contiene además capítulos sobre Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, Carlos V, el Concilio de Trento y la España contemporánea.

Fuera de esta obra y de la *Historia de Portugal*, es bastante reducido el espacio que España ocupa en la historiografía de la época realista, por que los historiadores de dicha época, como Gama Barros, Costa Lobo y Alberto Sampaio, se dedicaron más bien a la historia social que a la historia política. Ramos Coelho, educado en el romanticismo, patriota extremado y algo intolerante, nos dió también su excelente *Historia do infante don Duarte, irmão d'El-rei don João IV*, dos gruesos volúmenes en los que el autor narra circunstanciadamente la vida y sufrimientos de la simpática figura de don Duarte, el valiente guerrero de los ejércitos austriacos en la guerra de los Treinta Años y mártir de la revolución de Portugal. La obra, como su autor insinúa y confirma la propia interpretación, era una disimulada manifestación antiiberista.

La literatura de viajes de 1870 a 1900 ocupase también de España. Oliveira Martins, ya al fin de su existencia fecunda y activa, organizando aun materiales para su obra *El príncipe perfeito*, resolvió en visitar en España los lugares que habian sido teatro de las luchas entre Portugal y Castilla en tiempos de Alfonso V de Portugal, el paladín de la Beltraneja, llamada entre nosotros « la excelente señora » <sup>1</sup>. Con dicho propósito se puso en camino para los campos de Toro el año 1894, que fué el último de su existencia. El historiador, que ocupaba poco antes una poltrona ministerial, de la que salió

---

<sup>1</sup> El señor Conde de Sabugosa, compañero literario del gran realista, publicó, en 1915, un estudio sobre *La excelente señora*, incluido en su obra *Gente de algo*, págs. 116-168.

quebrantado por las fatigas y las desilusiones, no llegó a escribir más que el primer capítulo del *Principe perfeito*, pero dirigió al *Jornal do Commercio* de Rio de Janeiro sus impresiones de excursionista, póstumamente compendiadas en un volumen con el título de *Cartas peninsulares*.

Háblanos en ellas de Salamanca, de Zamora y de los campos de Toro, haciendo descripciones y evocando cuadros históricos allí ocurridos. En una de sus cartas, como si ya estuviera escribiendo historia, reconstituye y localiza la escena de la llegada de los derrotados al castillo de Toro y la cólera del duque de Guimarões que juzga al rey muerto o prisionero. Lo poco que de España nos describe Oliveira Martins fué visto de un modo impensado; el paisaje y las gentes vense relegadas a segundo término, porque la visión del historiador dejóse dominar por sus evocaciones históricas.

Anteriormente, en 1888, Coelho de Carvalho había publicado su libro de *Viagens*, en que nos habla de Madrid y de Barcelona. En dicho libro hay una visión plástica de las cosas de España, fiel a las generalidades ya conocidas y divulgadas desde los primeros libros y artículos románticos y muy limitada por la tendencia del autor a enfrascarse a cada paso en apreciaciones eruditas e históricas. Ya es sabido como son, en cierto modo, antinómicas las disposiciones de espíritu de un excursionista y de un historiador; el primero se ocupa demasiado en sorprender el momento actual y las diferencias típicas; el segundo se fija en la actualidad en la medida en que ello evoca sus recuerdos históricos. Conviene esclarecer que las divagaciones de Coelho de Carvalho no son una rememoración de episodios curiosos sugeridos por la localidad y los vestigios pasados, sino disertaciones de generalidades sobre la historia, la pintura y la literatura españolas.

Creemos que hay en dicho libro dos opiniones dignas de que se las haga resaltar: la de que la unión ibérica es imposible porque las dos fracciones políticas de la península son moralmente incompatibles y el juicio, de una severidad ex-

cesiva, sobre la literatura moderna española y hasta sobre toda su evolución literaria. De este juicio, expuesto no a la ligera, copiamos el pasaje siguiente: «La literatura castellana ha vivido siempre una vida inferior, sin tradición, sin filosofía, sin un ideal definido. De suerte que en cada época de afirmación literaria de las demás naciones — influidos más o menos por la fama de las literaturas extranjeras, pero sin preparación para comprender su espíritu y entrar en su movimiento reformador, — los autores castellanos recaen en la fluctuación retórica. Al mismo tiempo el gusto del público, sin orientación filosófica, tiene que haberse ido formando en la admiración de la forma que mejor satisface la incertidumbre de su manera de ser intelectual y que más lisonjea a su paladar por la brillantez y por el lujo, como son las imágenes y la metáfora.» (Págs. 57 y 58).

Anselmo de Andrade publicó la obra mejor sobre España que poseemos. No tiene el brilho literario de *Hollanda*, de Ramalho Ortigão, el mejor libro de viajes de nuestra literatura moderna, pero reproduce una visión del país vecino amplia, imparcial y sin prejuicios, sin superficialidades frecuentes en los libros de viajes, que tan propios son entre países limítrofes. Su visión es limpia y serena, porque en cuanto entró en España, desembarazó su espíritu de los prejuicios habituales acerca de la vida española. Dicho trabajo hizo en su capítulo 1 sobre la *Jornada por la Mancha*, en que nos habla del bello bandolerismo, de sus orígenes, de sus caracteres y sus fines. Su descripción es amplia, porque abarca Madrid, el Escorial, Avila, Valladolid, Lugo, Galicia, Provincias Vascongadas, Burgos, Zaragoza, las ciudades mediterráneas, Granada, Sevilla, los gitanos de Andalucía, Córdoba, Aranjuez y Toledo, con sóbria minuciosidad, pero sin excluir una síntesis inteligente y una selección juiciosa, aliando la visión plástica y la comprensión de los caracteres y de las diferencias esenciales. El tributo rendido por Anselmo Andrade a la visión romántica de España reduce al sumario proceso del bandole-

rismo, a las páginas sobre el amor en Sevilla y sobre don Juan y al cuento de Granada, en capítulo aparte, abierto especialmente. Todo lo que Andrade nos presenta como típico está sólidamente fundamentado, ora por las circunstancias históricas, ora por las condiciones de la vida local, lo que hace que esta obra sea no solo una hermosa, amplia y brillante pintura de España, sino también una lúcida explicación y apreciación crítica. No estará fuera de propósito transcribir el *Post Scriptum* que cierra la obra y que suministra un claro indicio acerca de las disposiciones del autor:

«Dentro del perimetro de este largo viaje subsiste una extensión de territorio propio de la Idumea, árido, agreste, desolado y triste, pero también un trecho de Arabia feliz, frondoso, feracísimo y alegre. De tarde en tarde cambian los aspectos geográficos y cambia principalmente la gente. Europa aparece allí mezclada con Africa y con Asia. De pueblos tan diversos y oriundos de tantos lugares ha resultado un producto original, inconfundible todavía hoy con las poblaciones de otros países. Las cualidades de los pueblos septentrionales se han juntado en España a las de los pueblos meridionales. En tales cruzamientos, no siempre los defectos de unos han sido corregidos por las virtudes de otros. Al contrario, muchas veces se agravan los defectos y otras tantas se exaltan las cualidades.

«Todo esto concurre para hacer de España una nación original e interesante. Por eso los que la recorren y la observan con ánimo desapasionado y sin prejuicios que les esturbien el espíritu, no se separan sin sentimiento ni añoranza de aquella gente tan viva, tan llena de imaginación, tan original, tan hospitalaria, exaltada, violenta, apasionada, trágica e impetuosa, realzada por cualidades a cual más viriles, en medio de los contrastes de las heterogéneas provincias en que se divide el reino y en donde la gente, en virtud de aquellas cualidades contradictorias, son por lo mismo alternativamente

cruelles y bondadosas, salvajes y dóciles, vengativas y benévolas, sanguinárias y benéficas.

« De esta suerte las cualidades del pueblo español parecen modificadas por cualidades contrárias. Su carácter está forjado por violencias lentas y paciencias furiosas. Dicho desequilibrio manifiéstase, como es natural, en poblaciones compuestas de tal guisa, por médio de soluciones extremas. De las dos principales afecciones del alma española, la religión y el patriotismo, la una va desde la devoción tranquila y sencilla al fanatismo y la otra desde la indiferencia al furor.

« Estas contradicciones, que han dado al pueblo español la fama de feroz, acaso justificada por actos de barbarie, se hacen simpáticas a quienes las tratan de cerca y de este modo pueden apreciar lo mucho que tiene de bueno la otra mitad de su carácter. Es el pueblo más noble que existe en el mundo, y en virtud de esas poderosas contradicciones susceptible de trocarse en el peor. Individual o colectivamente reviste casi al mismo tiempo las dos formas opuestas. O se resigna o se rebela. O se sacrifica practicando las más excelsas y generosas abnegaciones, o se venga cometiendo los maiores crímenes. Todo español es un Jano moral con dos perfiles. Uno de ellos está iluminado por el bien. El otro está ensombrecido por el mal. Dijérase que los dos antiguos dioses enemigos, Ormuz y Abrimán, se disputan en el Occidente la posesión de su alma. Toda España es el escenario de esta lucha entablada primero en el espíritu de todo español, extendiéndose después a las agrupaciones sociales de las denominadas provincias y reflejándose también en los más variados aspectos en el gran todo llamado nación.

« Sin embargo, España ya no es bien del todo el país que los poetas imagináron en sus aladas fantasias y que los cuentistas inventáron en sus extraordinarias narraciones. En vano se buscan en ella los famosos castillos de que todos nos hablan. Ni sus Dolores ni sus Doroteas son ya como las de sus dramas. En vez de ellas nos encontramos muchas veces con brujas

de Macbeth, lo que demuestra que su prodigioso Goya hacía verdaderos retratos nacionales cuando pintaba las más horrosas mujeres en la formidable galería de sus *Caprichos*. La verdad es que la España de las leyendas y del romancero, de las baladas de Hugo, de los cuentos de Musset y de las novelas de Merimée, ya no existe. Al revés de lo que cuentan los libros de caballería y de que lo sueña una imaginación vagabunda, no todo son amores, aventuras, fiestas, boleros, serenatas, corridas de toros y dramas de capa y espada. Hay muchas páginas de prosa intercaladas en el gran poema de las Españas. Sin embargo, no hay ningún país en el mundo que tenga tan lozanos y vívidos recuerdos de lo pasado, ni tamaña variedad de cosas ni de personas en lo presente. Los demás países parecen tanto unos a los otros, que rara vez deja la monotonía<sup>o</sup> de acompañar al viajero en sus cortas o largas excursiones. Puede asegurarse que las costumbres originales, los aspectos variados, las tradiciones populares vivas aún, ya no se encuentran más que en España, en esta única nación de Europa en donde el rasero de la civilización no ha nivelado hasta ahora las costumbres. Por eso, un viaje por Francia, por Italia o por Suiza, aunque ilustre y enseñe tal vez más, puede muy bien no dejar en el espíritu un conjunto de recuerdos tan palpitante y copioso como un viaje por España, donde el bulicio de Madrid, la perpétua animación de Andalucía, la solemnidad de ambas Castillas, lo pintoresco de Galicia y Asturias, las costumbres tradicionales de Vizcaya, el génio turbulento y acaso berberisco de los provincianos de Valencia y de Murcia, la actividad de Aragón y de Cataluña, la gravedad de unas poblaciones y la desenvoltura de otras, las extensas planicies alternando con las grandes montañas y los campos estériles con las végas ubérrimas, hacen que un viaje a España se asemeje a un viaje por varios países separados por muchos grados de latitud y habitados por pobladores de razas diferentes. »

Lino de Assumpção nos dió en 1896 sus impresiones reunidas en un libro intitulado: *Em Hespanha. Arte e Paisa-*

gem, en donde nos habla de Tuy, Pontevedra, *Roma la Chica*, de Madrid, del Escorial y Badajoz, entreverando las descripciones con divagaciones. Alfredo de Mesquita, dos años después, publicó su obra *Terras de Hespanha*, cuyo asunto peca de demasiado genérico e inexacto, pues sólo nos habla de Madrid, y principalmente de la vida callejera, de la historia moderna española y del Museo de Pintura, que siempre despertó en todos nuestros libros de viajes calurosas admiraciones. A propósito de Velásquez: todos nuestros escritores que han viajado por España señalan su filiación en la familia portuguesa.

\*

La generación literaria que siguió el realismo y que al principio dió muestras de acentuadas tendencias hácia el lirismo subjetivo, y en los últimos años, debido á la repercusión de los acontecimientos, parece interesarse vivamente por los estudios históricos, prestó tambien su atención á las cosas de España.

Anthero de Figueiredo, novelista muy celebrado — del cual hemos intentado trazar el perfil literario en otro lugar <sup>1</sup>, — en su hermoso libro *Recordações e Viagens* nos describió Vigo y el trayecto de Salamanca á la frontera en rápidas notas. Copiamos el siguiente pasaje, que revela los sentimientos del autor respecto al país vecino: « Bajo en toldo de la imperial de la deligencia castellana, al entrar aquella mañana en Salamanca, cuyas viejas torres se divisaban á los lejos encapuchadas por la niebla que el sol naciente iba disipando, pensaba cuán interesante sería viajar así por toda España, sorprendiendo ciudades antiguas á la primera luz de la madru-

---

<sup>1</sup> Véase *Litteratura contemporanea: O Sr. Anthero de Figueiredo*. Lisboa, 2.<sup>a</sup> edición, 1916.

gada, teniendo que pernoctar a la ventura en aldeas perdidas en los despoblados. España fué siempre para mi tierra de mucho prestigio y esto creo que me viene de mis lecturas de niño, cuando yo devoraba el *Gil Blas de Santillana*, y las historias del capitán Rolando, ó cuando admiraba aquellos grabados de *Panorama* duros y vagos, con puentes y caseríos arruinados, caminos atestados de carros y de machos cargados de aparejos, de postillones pantorrilludos y de sombreros en forma de embudo. Aún hoy estas palabras: Sierra de Guadarrama, Sierra Morena, Cuevas de Salamanca, caminos de Astorga y Oviedo, suenan en mis oídos embellecidas por la leyenda. Hollar toda esta geografía prestigiosa fué mi deseo durante un largo espacio de tiempo, pero nunca podía realizar mi vagabundo programa de internarme por España. De buena gana hubiera ido con el espíritu alegre y los ojos sedientos de colores a ver cómo las auténticas Cármenes sevillanas mordían claveles escarlata cuidados por sus manos traicioneras en los tiestos que embellecen sus bohardillas y sus balcones de persianas verdes; saber cuán dulce es el aire de los campos en donde nacen las cariñosas mujeres de Málaga, oír a las madres arrullar a sus hijos con el canto doliente y melancólico de sus compasivas malagueñas, impregnadas de amor y de aventuras.» (Páginas 199-200).

La *Jornada Romantica*, novela de João Grave, de 1913, describe una peregrinación de dos portugueses por Europa extremadamente pesimistas respecto al juicio que les inspira su país, uno de los cuales de comparación en comparación con el carácter del pueblo que visitan, y en virtud de la añoranza llega a reconciliarse con su adorada pátria. Entre los dos compañeros de viaje, poco después de la partida, se establece una viva conversación sobre la diferencia de carácter portugués y español, y en particular acerca de este, al cual uno de los protagonistas admira calurosamente. Todo el libro fué concebido como un pretexto para entonar un himno final en loor de los paisajes portugueses, del carácter portugués, — excepción he-

cha de los políticos.—El libro, en su propósito y en su composición, recuerda mucho aquel otro de Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, con el cual tiene muchos puntos de contacto. Los dos viajeros van conversando acerca de España, y uno de ellos, el que ha viajado más y es más culto, entona un himno caluroso a la fé religiosa hasta en su forma extrema de misticismo y explica por médio de el todas las grandezas y toda la extensa individualidad del pueblo español :

«El misticismo refléjase en todas las afirmaciones del pueblo español que vivió en los grandes siglos — en las pinturas de Ribera y de Herrera, en el admirable teatro de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Zorrilla, Mendoza, en los delirios y exaltaciones de Santa Teresa de Jesús, en los cánticos patrióticos y hasta en el amor de sus mujeres y en el heroísmo de sus madres. La fé religiosa fué en otro tiempo la trascendental educadora de un gran pueblo, caro compatriota mio, y esa España todavía rebosa hoy de fuerza, de génio y de carácter ». (Pagina 34).

En su libro de impresiones, *Cartas sem moral nenhuma*, Teixeira Gomes, que ante todo es un colorista y un sensualista, nos habla del Sur de España, principalmente del trayecto de Ayamonte a Huelva, de Sevilla, Cádiz, Santa Cruz de Tenerife y Granada. Dicho libro — que es casi una excepción — no es la representación de una España legendaria y caballeresca; además de ser un espíritu independiente y amante de la originalidad personal, no posee imaginación evocadora; su temperamento literario es muy poco accesible a la emoción, por lo contrario vibra con intensidad ante las formas y los colores. Los viajes que Teixeira Gomes describe, no son más que vulgares recorridos de ferrocarril y diligencia, vulgares estancias en los hoteles, reteniendo en la retina aspectos extravagantes de las personas, tonalidades poderosas del paisaje, además de las tonalidades inverosímiles y de la opulencia de los monumentos de arte.

Las *Cartas sem moral nenhuma* son obra de egoísmo y

epicureísmo intelectual. Quien tiene « el alma llena del contentamiento de vivir, sólo por vivir, pone toda su atención en el gozo del momento presente, libre de las pasiones del pasado importuno y del presentimiento desasosegado del porvenir », al hacer literatura de viajes procura realizar el perpetuo presente de su visión en un momento determinado. Las *Cartas sem moral nenhuma* tienen, pues, como recuerdos, un interés limitado, y apenas se ve en ellas el rastro del espíritu de su autor, poco asequible a la emoción; en el otro aspecto de libro de informaciones acerca de las cosas de España, las cartas son incompletas y aburridas.

Véanse si no las cartas sobre la Catedral de Sevilla y la Alhambra de Granada.

Por el contrario, doña Virginia de Castro y Almeida posee una visión mucho más romántica de las cosas de España, toda ella de origen literario en que el alma siente más el prestigio de las nobles tradiciones, que son los más legítimos pergaminos del carácter español, que no los ojos ven serenamente la realidad concreta. En su libro *Coisas que eu penso*, publicado en 1913, insertó una crónica acerca de Sevilla en que hay poco de la Sevilla real, pero mucho de su anticipada visión de Sevilla, y en realidad únicamente algo del aspecto de la ciudad considerada en conjunto. Estas concepciones anticipadas parecen que aislan al escritor viajero dentro de su propia imaginación y le impiden contemplar lo que le rodea.

La realidad de lo que se ve en tales casos apenas si es una serie de pretextos para glosas imaginativas, pues cada templo, torre, convento, lugar célebre, suministra un mundo de imágenes y de memorias eruditas. La educación clásica, predominantemente literaria, con su caudal de ideas generales hechas, uniformiza a los espíritus en su constitución y les comunica sobre ciertas cosas un mundo de opiniones y de imágenes que cristalizan, y que siempre que son evocadas acuden al llamamiento uniformes e idénticas. Sólo una poderosísima fuerza de originalidad en la visión y en la interpretación y a

costa de un intenso esfuerzo educativo algunos espíritus privilegiados consiguen tener y transmitir sobre el mismo asunto opiniones nuevas ó evocarlas, rompiendo la obsesión dominante.

Durante algunas generaciones, la literatura rusa, el Cáucaso, el Oriente ruso fueron siempre vistos y descritos al través de la visión de Byron, en cuya literatura se habían formado dichas generaciones. Tolstoi, viajando por el Cáucaso, sumergiéndose en la realidad de la observación cotidiana y dió a sus compatriotas una visión nueva de los *cosacos*, de aquel Oriente tan usado ya literariamente. Más tarde vióse la Palestina del tiempo del cristianismo y de la ocupación romana al través de las *Memorias de Judas*, de Petrucelli de Ila Gattina, y la *História de los orígenes del Cristianismo*, de Renan. La Roma del Bajo Imperio se ha preconcebido siempre como nos la representó Sienkiewicz en su *Quo Vadis*, y España evocará siempre imágenes idénticas a las que nos transmitieron Beaumarchais y otros viajeros románticos, Merimée entre los primeros. Ya es hora, pues, de que algunos de nuestros escritores se pongan en camino, y sumergiéndose en la realidad actual del pueblo español, en su vida y su cultura, nos den una imagen nueva y verdadera de la España moderna y a rudos golpes de realidad rebagan nuestras ideas e imágenes a este respecto.

No hace mucho que se emprendió una pequeña campaña antiiberista. Un grupo de escritores jóvenes, que militaban en la política adversa al régimen existente, organizó una serie de conferencias, pero no para revelar los acontecimientos importantes ocurridos en España como hizo el periodista Victor Falcão, autor de las *Cartas de Hespanha*, Braga, 1905, y como era el propósito de las interesantes *Cartas de Madrid* que para el *Diario de Noticias* de Lisboa escribía Alicia Pestana. El propósito de los conferenciantes era el de señalar los rasgos más característicos del carácter portugués, contraponiéndolos a las correspondientes manifestaciones del carácter español, para sacar la conclusión de la existencia de un antagonismo incon-

cebible, como todas sus consecuencias. La causa inmediata de estas conferencias fué la publicación de un libro, *La unión ibérica*, de Juan del Nido y Segalerva, al que se atribuyó un propósito de enemistad que no entró nunca en sus miras. Tuvimos el gusto de rebatir esa errónea opinión acerca de ese libro en la página 102 del 4.º volumen de la *Revista de Historia*, Lisboa, 1915. Dichas conferencias, reunidas después en volumen, y los conferenciantes son los que indicamos a continuación:

«O Territorio e a Raza», Antonio Sardinha. — «A Lingua e a Arte», Hipólito Raposo. — «Música e instrumentos», Luis de Freitas Branco. — «Aspectos económicos», José Pequito Rebello. — «Colonisações ibéricas», Ruy Ennes de Ulrich. — «Direito e instituições», A. de Xavier Cordeiro. — «Aspectos politico-militares», Vasco de Carvalho. — «Lição dos factos», Luis de Almeida Braga.

(Trad. de D. JOSÉ PABLO RIVAS).

## As adaptações do theatro de Molière por Castilho

Por considerarmos a materia enunciada no titulo acima, que será o objecto do presente artigo, um pormenor secundario no desenvolvimento geral da nossa litteratura romantica, a ella nos referimos muito summariamente no pequeno livro em que procurámos condensar a historia da epocha romantica, que foi uma epocha intensa e fecunda. Apenas lhe démos, no capitulo sobre Castilho, as palavras que adeante nos permittimos transcrever: « Fiel a este programma organizou a *Livraria Classica Portuguesa*, elaborou o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, traduziu Anacreonte, Vergilio e Ovidio, e, tendo adquirido summa facilidade e correcção metrica e grande conhecimento dos recursos da lingua, deu-se á tarefa de traduzir, *nacionalizando-o*, Molière. Taes qualidades podiam constitui-lo em traductor fiel, e nessa maneira tão pouco original poderia consistir a sua originalidade, dando ao romantismo portuguez um interpretador de larga e subtil sympathia, como Voss e Leconte de Lisle. Mas tornando-se *nacionalizador* de obras, que eram a mais authentica expressão de nacionalidades muito oppostas, fez uma obra hybrida, que só vale como documento das qualidades acima alludidas e como divulgação dos auctores. A traducção do *Fausto*, em 1872, deu motivo a uma polemica encaminhada neste mesmo ponto de vista »<sup>1</sup>. Estas breves linhas enunciam uma these e nesse

---

<sup>1</sup> *Historia da Litteratura Romantica*, Lisboa, 1913, pag. 148.

simples enunciado nos ficaríamos, apesar da expressão pouco feliz que lhe démos, se não tivéssemos ouvido ha pouco, a proposito da reedição dessas adaptações que a Academia das Sciencias, sua proprietaria, se propõe fazer, palavras que denotam um conceito pouco exacto tanto ácerca do significado historico e esthetico dessas obras no theatro de Molière e na evolução geral da comedia, quanto sobre a quantia e qualidade de valor que ás adaptações de Castilho se deva attribuir. Voltamos, por isso, á materia e mais detida e documentadamente para pedir á critica uma opinião fundada.

\*  
\*      \*

Foram seis as peças de Molière, que Castilho traduziu, adaptou ou nacionalizou, a saber:

*Le Médecin malgré lui*, 1666 — *O Medico á força*, 1869;

*Le Tartufe*, 1664-1669 — *O Tartufo*, 1870;

*L'Avare*, 1668 — *O Avaro*, 1871;

*Les Femmes Savantes*, 1672 — *As Sabichonas*, 1872;

*Le Misanthrope*, 1666 — *O Misanthropo*, 1874;

*Le Malade imaginaire*, 1673 — *O doente de scisma*, 1878.

Como se vê, Castilho escolheu duas das peças mais jocosas, das comedias mais comicas de Molière, *Le Médecin malgré lui* e *Le Malade imaginaire*; uma das que mais directamente visam ridiculos do seu tempo, portanto uma das mais concretas satyras de Molière, *Les femmes savantes*; a sua mais abstracta peça, *l'Avare*; e duas obras primas de significativo e primacial lugar na evolução do theatro de Molière, *Le Tartufe* e *Le Misanthrope*, que na sua belleza melancholica e obscura representam typos de comedia menos pura e têm offerecido á critica e á exegese vasta materia de discussão. Muito se tem controvertido, com effeito, sobre o sentido transcendente do *Tartufe* e do *Misanthrope*, e tambem sobre a directa e concreta intenção dessas duas obras primas.

Estudos de profunda psychologia, essas duas comedias têm um cunho de gravidade serena que trahe o esforço de Molière por erguer o genero comico a uma altura de acatamento e dignidade, de competencia com a tragedia, que engrandeceu e dignificou esse genero, mas que tambem o desnaturou. Em *Tartufe* e no *Misanthrope* o enredo é posto em segundo lugar e o effeito gracioso quasi esquecido; o que domina é o designio de analysar e de reconstituir uma alma, o hypocrita Tartufo ou o misanthropo Alcestes. E são tão pouco comicas essas comedias que acabam tristemente: *Tartufe* com um *deus ex machina*, a intervenção perspicaz dum principe; *Misanthrope* pelo extremo desespero de Alcestes.

Dellas escreveu Brunetière a seguinte opinião: « Mais il n'y a rien, dans notre théâtre, ni le *Polyeucte* de Corneille, ni l'*Iphigénie* de Racine, qui soit au-dessus de *Tartufe* ou du *Misanthrope*, et ce son ces deux pièces qui tirent en quelque sorte Molière du nombre des auteurs simplement plaisants, pour l'élever au rang de ces écrivains dont « la philosophie » nous importe autant que l'œuvre.<sup>1</sup> » Muitos annos antes, numa das conferencias que constituiram a serie intitulada *Les Époques du Théâtre français*, o mesmo critico dava ao *Tartufo* o alto papel de inaugurador da satyra social e da comedia de caracteres, não só na evolução do genio de Molière, mas na historia geral do theatro francês.

*Les Femmes Savantes* são o desdobramento excessivo e portanto a repetição, em verso, do conteúdo muito comico da pequena comedia *Les Précieuses Ridicules*, um acto em prosa, onde já existem os episodios principaes e os mais vigorosos elementos comicos, que nas *Femmes Savantes* se diluiram, com sacrificio do equilibrio e da justa necessidade por cinco longos actos. Ha apenas uma differença, ou mais exactamente, um pe-

---

<sup>1</sup> V. *Études Critiques*, 8.<sup>ème</sup> série, artigo *Les Époques de la Comédie de Molière*, pag. 100, ed. de 1910.

queno accrescimo: nas *Précieuses Ridicules* satyriza-se o bom gosto requintado e pretencioso dos salões, que desdenhosamente engeitava a vulgaridade, a naturalidade e a simplicidade, e visa-se ainda o pendôr dos espiritos para o amor proprio litterario, para a pretensa gloria de auctor e para o selecto convívio dos mundanos elegantes e espirituosos; nas *Femmes Savantes* esse pendôr dos espiritos femininos tornara-se de predominantemente litterario mais ampla e comprehensivamente intellectual, duma pretenciosa curiosidade de mais largo alcance, que até ás sciencias mathematicas e naturaes se extendia. Uma e outra são vivas satyras endereçadas ao preciosismo dos salões franceses, em que culminaram grandes damas, e são inseparaveis do ambiente moral, em que se produziram e a que se dirigiram. As outras peças, acima referidas, mais ou menos, poderão ser separadas das suas raizes chronologicas, da inspiração social que as dictou; as *Femmes Savantes* são incomprehensíveis fóra do seculo XVII, do meio mundano da côrte de Luiz XIV, pois ao preciosismo alvejam e o preciosismo só nessa epocha e nesse paiz existiu. Sem esse vinculo reduz-se a graciosa comedia a uma longa bobice sem alcance.

Viu estas coisas Castilho e teve bem presentes taes noções, ao fazer as suas adaptações, «versões liberrimas», como lhes chamou? No tempo do poeta do *Amor e Melancholia* a critica ainda se não havia exprimido tão desenvoltamente sobre Molière, nem formulára sobre o seu theatro opiniões tão attentas á analyse interna da estrutura e á chronologia. Sainte-Beuve salientára bem a penetração psychologica de Molière, mas Castilho não leu Sainte-Beuve, e o grande movimento da critica biographica e esthetica, fecundada por novos methodos, só começou depois da sua morte.

Se Castilho houvesse medido o alcance profundo e intimo das peças referidas, se houvesse destrinchado que além de valores litterarios permanentes, humanos, havia a enquadrá-los uma moldura invariavel, a sociedade francesa do seculo XVIII, nunca teria tentado fazer adaptações ou nacionalizações ou

versões liberrimas; limitar-se-hia a fazer traducções summamente fieis, de forma que vertidas na lingua portuguesa ellas fôsem sempre peças francesas do seculo XVII. Assim comprehendida — maxima fidelidade ao pensamento do auctor e a mais pura vernaculidade — a tarefa de traduzir requer dons especiaes de sympathia e de penetração e pode ter os meritos duma obra original, porque se dum lado se escraviza ao espirito do auctor, cujos reconditos escaninhos se devassam para se acatarem, doutro lado, ao verter esse espirito na lingua do traductor, ha a maxima liberdade e grande campo reservado ao gosto e critério pessoal. Um traductor, Voss, (1772-1826) exerceu na Allemanha larga influencia, comparavel á dos genios creadores, e realmente creou belleza nova e original, que foi forçar a lingua materna a exprimir, com extrema malleabilidade e exactidão, os requintes artisticos dos poemas homericos, dos de Vergilio, Ovidio, Horacio e Theocrito. A este genero nobre de traducções não se dedignou de entregar um poeta, como Leconte de Lisle, que nervosamente procurou a originalidade, nem lhè será applicavel aquella opinião motejadora de D. Francisco Manoel de Mello: « Neste peccado de traducções não costumam cahir senão os homens de pouco engenho, porque da rudeza á paciencia não são jornadas largas; os entendimentos leves em discorrer, agudos em penetrar, e perspicazes em discernir, mal se sujeitam a conselhos alheios, no que só se empregam os entendimentos grossos e fleumaticos, como o urso que vagarosamente vae lambendo o parto imperfeito.»<sup>1</sup>

Pondo de lado as opiniões extremamente encomiasticas dos contemporaneos do apparecimento das adaptações de Castilho, as quaes formam um côro unanime de caloroso applauso, deixando de parte a galeria de synonymos que se buscaram para evitar a esses trabalhos o nome pouco categorizado de traducções — Mendes Leal chamou-lhes *transformação*, *trans-*

<sup>1</sup> V. *Hospital das Letras*, pag. 43 da ed. de 1900.

*plantação e transsubstanciação*, — apenas faremos reparo nos juizos do sr. Visconde de Castilho (Julio), filho e collaborador de Castilho, de quem teria ouvido as idéas á luz das quaes fazia esses trabalhos, e de Mendes Leal, que de accordo com o poeta juntou ao *Avarento* um chamado estudo critico.

O sr. Visconde de Castilho expôs as suas idéas a tal respeito, uma verdadeira philosophia do traductor e um nobre requisitório dirigido aos detractores de seu pae nas *Memorias de Castilho*. Ahi dá este auctor as seguintes razões, pelas quaes resgata, dignifica os trabalhos de seu pae e implicitamente dignifica a situação mental dos traductores: o serviço de vulgarizar no idioma patrio grandes obras estrangeiras, e só obras de grandes auctores, Vergilio, Anacreonte, Moscho, Molière, Shakespeare e Goethe, traduziu Castilho; a identidade de situação com os grandes poetas que tambem muito imitaram e *traduziram*; a exhibição das riquezas duma lingua, donde conclue para a originalidade do poeta traductor: « Ha a originalidade do fundo, e a originalidade da forma. Castilho dava forma nova, toda sua, inconfundivel, ás concepções alheias; logo era original. » <sup>1</sup>

Ha aqui, como peça mestra do raciocinio, uma confusão sophistica entre imitação e traducção: a imitação na arte litteraria é tão fatalmente obrigada que por ella mesma se estabelece a continuidade litteraria, o que levou Brunetièrre a desenhar a evolução de alguns generos, marcada pela influencia das obras sobre as obras. Nestes casos a imitação póde ser um pouco trabalho de traducção, — assim traduzia Vergilio para forma bella e original o que Ennio mediocrementemente disséra —, mas só por esta maneira é possivel chamar á imitação traducção. Fóra deste sentido, um pouco forçado, traduzir é sempre verter uma obra para outra lingua, submettendo-se o traductor fielmente aos designios do primeiro escriptor.

---

<sup>1</sup> V. *O Instituto*, vol. 60.º, Coimbra, 1913, pag. 251. O sr. Julio de Castilho expende as suas opiniões a este respeito de pag. 239 a 253.

Foi mais feliz observador dos processos de Castilho o seu critico Mendes Leal; mas dessa observação fez uma interpretação inteiramente falsa. Para Mendes Leal o trabalho de Castilho era uma verdadeira reconstrucção, pela qual consideravelmente se modificava e melhorava a primitiva obra. No caso de Molière consistiam essas modificações e melhorias no desenvolvimento de algumas scenas, em expurgar temeridades de linguagem, em alterar o desfecho e em supprimir a maioria dos episodios libidinosos.

Desse trabalho tão arbitrario faz Mendes Leal a seguinte apreciação geral: «O que o poeta portuguez laborou nesta peça é semelhante ao que o proprio Molière fez nos esqueletos de muitas a que deu vida nova. O maior serviço porêm que talvez lhe prestou foi, não já revesti-la, mas remoçá-la. Remoçou-a com effeito apropriando-a á actualidade, nacionalizando-a por forma que as suas melhores intenções comicas se avivam e tornam intelligiveis a todos, desempecendo-a emfim de quanto nella andava antiquado, já moral, já materialmente; por outra, conservando quanto ahi havia do Molière de todos os tempos, que era optimo, substituindo quanto sobrava do tempo de Molière, que era o inutil, se não prejudicial. A jovialidade, a naturalidade, a verdade que essencialmente caracterizam tal composição, tornam-se por este motivo como que mais palpaveis. Mal se poderá chamar traducção ao que assim se faz cabal metamorphose.»<sup>1</sup> No parecer, igualmente laudatório com que acompanhou o *Tartufo*, Mendes Leal foi mais explicito desenvolvendo melhor as suas estranhas opiniões e erigindo em systema, e no melhor systema, a pratica de Castilho. Depois de lançar uma generica suspeita sobre toda a originalidade, Mendes Leal, abonando-se com as opiniões de theoreticos como Rollin, Turreil, Batteux, M.<sup>mc</sup> Dacier e Marmontel, que encareceram

---

<sup>1</sup> V. o parecer appenso ao *Medico á força*, Lisboa, 1869, ed. da Academia Real das Sciencias, pag. 251.

as difficuldades da traducção, expõe esse systema de versões theatraes. Traducção em tudo litteral, ao escriptor dos *Dois Renegados* affigura-se-lhe como um desacato, é como desmoronar sem piedade um edificio para lhe adorar os materiaes de construcção.

O que cumpria—tão grande era o poder convincente desta metaphora por Mendes Leal lançada como decisivo argumento!—o que cumpria ao traductor não era fazer essa traducção litteral, mas nacionalizar a obra, para se tornar mais accessivel em tudo ao seu novo publico. E por nacionalização não comprehendia Mendes Leal—assim constituido em philosopho explicador e justificador da tarefa de Castilho—simples mudança dos nomes de lugares e das personagens; pretendia que ella se extendesse á parte essencial: aos costumes e á linguagem. Assim, tratando-se de comedia, havia que transplantar os elementos comicos: « Os ridiculos, esses dependem dos usos peculiares de cada nação, e mal podem ser entendidos não sendo competentemente applicados. » Só era legitimo, affirma ainda o escriptor panegyrista, o escrupulo em conservar os elementos primordiaes, quando a peça tivesse por assumpto um factio historico, sem equivalente nos annaes do paiz, para cuja lingua se effectuava a versão. Esta legitimidade do escrupulo, como se vê, era ainda reductivel, pois bastaria que o traductor conseguisse encontrar na historia do seu paiz, da nova patria da peça, digamos em linguagem das proprias idéas, essa equivalencia. Facil seria consegui-lo, porque para estes escriptores equivalencia historica significava simples similhaça apparente.

Pegar no entrecho e fazê-lo decorrer em Portugal, naturalizar as personagens não só de linguagem e de nome, mas de character e de costumes; ás situações comicas creadas pelo comico da linguagem original, oppôr novas situações creadas pela nova linguagem; alterar o desenvolvimento da intriga quanto o pediam a nacionalização dos lugares e a dos figurantes era fazer um trabalho geral de revisão e correcção. Deste modo, com seu fundamento, affirmavam Mendes Leal e o sr. Julio do

Castilho, o trabalho resultante ainda era um trabalho original, porque, sendo da auctoria de Molière, era já tambem da auctoria de Castilho. Era o que Mendes Leal definia — e ainda só approximativamente — de transubstanciação.

A proposito do *Avarento*, publicado em 1871, exprimiu Mendes Leal de novo as suas idéas, constituindo-se assim como que em arauto da empresa de *nacionalização* em que Castilho se empenhára. Nesse outro parecer pouco accresce á theoria por nós já resumida. Simplesmente é ella exposta por forma mais systematica. Debatendo mais uma vez as distincções entre originalidade e imitação, diligencia, por meio de argumentos e de reservas de suspeita, limitar os meritos da primeira e engrandecer a segunda, e mostrando como Molière muito imitára, ao *Avarento* de Plauto nomeadamente, chega á peregrina conclusão de que Castilho estava para Molière na mesma relação em que estava este para Plauto; Molière teria fornecido ao nosso poeta os tóscos materiaes, com que se construiu o *Avarento* português, que assim se tornaria o élo final, extremo de perfeição, duma longa cadeia de imitações. Alterando a acção, localizando-a na epocha contemporanea, metrificando o texto, Castilho fez esse grande, grandissimo serviço, diz o poeta do *Pavilhão Negro*, de polir, limar, supprir e melhorar quanto as estreitezas do tempo ou o espirito da epocha deixaram aspero ou falho, esboçado a correr ou mal colorido. <sup>1</sup>

Esta concepção, já para o tempo em que foi praticada e defendida, era tão atrazada que não carece hoje de refutação. Recordá-la e accentuar que passou em julgado sem o protesto da critica serve para documentar a que extrema penúria de espirito critico e de bom senso litterario descêra o romantismo português na sua ultima phase. Para rebater esta theoria de Mendes Leal não invocaremos razões tambem de ordem theorica, porque aquellas, que apontaremos na conclusão deste artigo,

---

V. *Plauto — Molière — Castilho*, pag. 420.

após a analyse das exemplificações praticas de Castilho, tambem á theoria de Mendes Leal podem ser applicadas. Apenas apresentaremos por agora o modo por que já então se fazia em França e na Allemanha o trabalho de traduzir Shakespeare.

Shakespeare foi revelado á França por Voltaire, que conheceu a sua opulenta dramaturgia, quando residiu naquelle paiz. Embora o auctor da *Zaira* viesse a renunciar á sua primitiva opinião e a exprimir sobre o tragico inglês juizos, que ficaram celebres pela extravagancia arbitraria, o conhecimento e a sympathia foram crescendo. Apareceram as primeiras traducções: de Laplace, de 1745 a 1748; de Letourneur, 1776 a 1782 e as adaptações de Ducis, de 1769 á 1795. Este, em nome do bom gosto, das conveniencias e em obediencia aos canones do systema dramatico francês, alterou profundamente o entrecho das peças, os lugares, os caracteres das personagens, desfigurando do modo mais abusivo a sua authenticidade e portanto o seu merito e a sua belleza. Essa desastrosa empresa de emendar Shakespeare deu a Ducis uma triste celebridade. O que havia de mais audacioso, mais original e genialmente shakespeareano desapareceu nos arranjos scenicos de Ducis, tão embuido das idéas dramaticas tradicionaes do seu paiz que a ellas quiz sujeitar o genio de Avon. O seu genio de furação, o seu espirito de realidade, a sua extrema liberdade de composição, o seu intimo sentido passavam despercebidos a esses espiritos formalmente classicos que de grossaria barbara qualificavam quanto se apartasse da sua concepção de belleza. Até Madame de Staël, com seu elevado e criterioso gosto e com seus sentimentos de tolerancia e neophilia, impugnou o maravilhoso materializado de Shakespeare, a tendencia para o pathetico e a falta do bom gosto equilibrado, classico. E se aconselhou aos francezes que o estudassem, fê-lo com restricções, que delle tomassem o essencial e ainda sujeito a correções. Stendhal, em 1822, já francamente oppunha Shakespeare a Racine e em 1829 Victor Hugo, no seu prefacio-manifesto ao drama *Cromwell*, apontava-o como modelo a imitar. Era já sobre o

conhecimento directo das obras que se formavam os juizos e já não se comprehendia o officio de traduzir como liberdade e até dever, como diria Mendes Leal, de desfigurar. Cada vez era maior o escrupulo de traduzir fielmente o pensamento do poeta, adaptando á expressão do seu genio a lingua franceza e não já mutilando e recompondo arbitrariamente o seu genio para o adaptar ao gosto feito e aos recursos da lingua franceza. Neste novo espirito, de escrupulosa fidelidade, o unico accetavel, foram principaes traductores: Guizot, que fôra rever Letourneur, em 1821 e François-Victor Hugo, que publicou a sua traducção em quinze volumes de 1868 a 1875. Não se regressou a Ducis; antes o seu processo cahiu em inteiro descrédito. <sup>1</sup>

A Allemanha antecipou-se á França no culto de Shakespeare, prioridade que tem cabal explicação nas affinidades ethnicas, linguisticas e consequentemente moraes. Affirma-se que já no principio do seculo XVII se representaram na Allemanha dramas de Shakespeare e é de 1672 a primeira traducção indirecta, *Taming of the Shrew*, e de 1741 a primeira traducção directa, *Julio Cesar*. Apesar da opposição de Gottsched, campeão do gosto francês, as sympathias da obra shakespeareana não se extinguiram totalmente até que a grande pleiade de cri-

---

<sup>1</sup> Os estudiosos que quizerem conhecer o papel que os traductores tiveram na introducção de Shakespeare em França e a transformação do processo de traduzir, pôdem consultar a vasta bibliographia que sobre Shakespeare em França apresenta a obra *La Littérature Comparée. Essai bibliographique*, Louis-P. Betz, Strasbourg, 1904, 2.<sup>a</sup> ed., e a bibliographia que acompanha o pequeno artigo sobre os estudos ingleses, na obra *La Science Française*, Paris, 1915, 2.<sup>o</sup> vol., pag. 280. Esta segunda bibliographia aponta trabalhos mais recentes.

Propriamente sobre o restricto ponto a que nos referimos, não conhecemos estudo especial, mas de todos se pôdem compendiar informações que o suppram. São obras capitaes as seguintes: *De l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*, A. Lacroix, Bruxelles, 1858; *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, J. J. Jusserand, Paris, 1898; *Voltaire et Shakespeare*, H. Lion, Paris, 1896; *Shakespeare and Voltaire*, Th. K. Loundsburg, Londres, 1902.

ticos, que naquelle paiz fundou uma nova esthetica e oppôs á imitação franceza uma litteratura nacional, com denodada coragem e eloquente doutrinação demonstraram o justo valor dessa obra <sup>1</sup>. Shakespeare, tão incessantemente apontado pelos criticos allemães como o verdadeiro modelo dramatico que ao genio nacional convinha, exerceu influencia profunda e no amor devotado do publico culto da Allemanha foi como que nacionalizado. Mais intensos e mais continuos têm sido na Allemanha os estudos de exegese shakespeareana do que na Inglaterra. Foi sob a sua directa influencia que Goethe fundou o theatro nacional com seu *Goetz von Berlinchingen*. O trabalho de traduzir integral e fielmente o theatro shakespeareano tornou-se um empreendimento nacional. Traduzir é uma vocação especialissima do genio allemão; reproduzir com a maxima fidelidade a obra do genio de Avon em lingua allemã passou a ser um honroso compromisso da consciencia litteraria allemã, que foi pontualmente honrado com a perseverança ininterrupta e a escrupulosa probidade intellectual desse povo. Nunca alli houve um Ducis.

A ardua tarefa da traducção começa com Wieland de 1762 a 1766 e Eschenburg de 1775 a 1782. A. W. Schlegel, de 1791 a 1810, publica traducções em prosa de dezaseis peças e em verso

---

<sup>1</sup> A campanha doutrínaria em favor de Shakespeare e contra o theatro francês, envidada pelos criticos allemães, nomeadamente Lessing e Herder, nos referimos no nosso trabalho sobre a *Creação e Crítica Litteraria*. Sobre as traducções de Shakespeare e influencia dellas na renovação litteraria da Allemanha moderna, veja-se a parte referente a Shakespeare na Allemanha, pag. 122-138, da obra citada de Louis P. Betz. São alli especialmente recommendados os seguintes trabalhos: *Shakespeare in Germany in the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> century, etc.* Alb. Colin, Berlin, 1865; *Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland*, Rud. Genee, Leipzig, 1870. Deve-se ver tambem a brochura *Shakespeare e a sua nacionalização allemã*, Lisbôa, 1913, Gonçalves Lisbôa, em cujo primeiro capitulo se versa esta materia. Deste trabalho publicou Carlos de Mesquita uma resenha bibliographica a pag. 174-5 do 3.º vol. da *Revista de Historia*.

de uma. Dorothea Tiek e Baudissin proseguem e levam-na a cabo em 1833. Apesar do cuidado minucioso, com que Schlegel diligenciára reproduzir o intimo pensamento dos dramas, não se parou nesse seu passo. De 1867 a 1871 appareceu uma outra traducção, publicada pela *Shakespeare-Gesellschaft*; de 1871 a 1873 Bernays apresenta uma revisão da de Schlegel e seus successores; e muitas outras surgem. Em 1905, ainda por iniciativa daquela sociedade, apparece nova traducção, ou melhor, nova revisão por H. Conrad. Como se vê, apesar de não apresentarmos um elenco chronologico completo, a traducção de Shakespeare na Allemanha foi um trabalho de gerações, feito com o mais prudente e sensato espirito de continuidade; cada novo traductor foi aproveitando os ultimos progressos exegeticos e fez menos um novo trabalho de traducção que uma nova revisão da versão de Schlegel, tida como ponto de partida. Assentando em que cada modo de dizer de Shakespeare terá na lingua allemã outro modo de dizer que não será o equivalente, mas que poderá ser de todos o mais approximativo, e que dessas correspondencias mais approximadas muitas teriam já sido encontradas pelos seus antecessores, cada revisor não abeirava o texto de Schlegel successivamente revisto senão com grande respeito e só para lhe introduzir aperfeiçoamentos. Não houve alli, repetimos, nenhum Ducis. Apenas um episodio está em opposição com esta corrente de crescente escrupulo na versão fiel: a reedição, em 1891, do texto primitivo de Schlegel com supersticioso acatamento, como se duma obra original se tratasse.

Nos dois casos, acima indicados, procedeu-se sempre dentro da seguinte concepção do trabalho de traduzir: conservar quanto possivel intacto o que havia de mais nacional e individual nas obras e á expressão quanto possivel exacta dessa nacionalidade e individualidade adequar a lingua para que se vertia, pedindo-lhe os seus melhores dotes de flexibilidade, de sympathia comprehensiva. Dahi as delongas e as continuas revisões do texto. Tal concepção tem em si implicito o convencê-

mento de que esse ingrato trabalho de traduzir é uma tarefa precária, inacessível á perfeição. Nós cremos mesmo que traduzir, pelo processo germanico, o mesmo é que fazer um trabalho de investigação das analogias e disparidades de indole de duas linguas; é na reproducção das dissemelhanças que está a maior difficuldade, nellas consiste o cunho nacional e individual da obra a traduzir, e na sua conservação está o maior mérito dos traductores. Possuir um auctor na sua lingua propria é conhecê-lo intacto, mas nem sempre é apprehender no nosso espirito, plenamente, as dissemelhanças que do nosso genio litterario, da nossa lingua mais typicamente o apartam. E não as apprehendemos sempre porque o nosso espirito, com espontanea preferencia, vae-se atendo ás semelhanças salientes. O publico dum artista é até organizado por semelhanças espirituaes, que assim formam grandes familias de espiritos — não aquellas de que fallava Sainte-Beuve e que elle nunca chegou a definir. O escriptor tem o poder superior da expressão das suas tendencias e inclinações, do seu *eu* original; o publico apenas tem receptividade para éssa expressão do que tem correspondencias e semelhanças comsigo.

Estavam já nesta phase as ideas sobre traducções, quando Castilho apresentou as suas *transsubstanciações* do theatro de Molière, como lhes chamou Mendes Leal. Em que consistiu esse transsubstanciar, di-lo-hemos em presença de cada peça.

\*

\*      \*

As peças não foram publicadas pela mesma ordem por que foram adaptadas por Castilho. A ordem, por que Castilho fez esse trabalho, está conservada na sua numeração de *primeira, segunda, terceira, quarta, quinta e sexta tentativas*, que são respectivamente *Tartufo, O Avarento, O medico á força, As Sabichonas, Misanthropo*, e o *Doente de scisma*. E' essa tam-

bem a ordem confirmada pelo depoimento de seu filho e coo-  
perador <sup>1</sup>. Começaremos, por isso, pelo *Tartufo*.

A's personagens de Molière, que são Madame Pernelle, Orgon, Elmire, Damis, Mariane, Valère, Cléante, Tartuffe, Dorine, Monsieur Loyal, Flipot e um «exempt», correspondem as seguintes de Castilho: D. Rosaria, Anselmo, D. Isaura, Luiz, D. Marianna, Valerio, Theodoro, Tartufo, Victoria, Modesto, Philippa, Marquês de Pombal. Estão na sua maioria alterados os nomes, e com pena se conservou o que immortalizou a peça, o do seu proprio protagonista Tartufo: «Pena tivemos nós, confessamo-lo, de não havermos podido chrismar até o nome do protagonista, que para ahi nos ficou destoando não pouco entre todos os outros nomes da nossa criação: ...*delicta tamen, quibus ignovisse velimus.*» <sup>2</sup> Além destas personagens e das de Molière naturalizadas, apparecem as seguintes por Castilho accrescentadas: dois soldados, Matheus e Rosa. Os dois soldados apenas comparecem, e sem fallarem, na scena da prisão de Tartufo, e tornaram-se necessarios pela substituição do «exempt» pelo Marquês de Pombal, que o adaptador não ousou fazer simultaneamente official de diligencias. E Matheus e Rosa, camponeses, respectivamente quinteiro de Anselmo (Orgon) e sua filha, foram tomados por Castilho para com elles compôr algumas scenas, propositalmente accrescentadas para dar emprego ao actor Taborda, que se desgostára de não poder entrar na representação do *Tartufo*. Que foi esta a estranha origem desses additamentos conta-o o proprio Castilho ingenuamente <sup>3</sup>.

A acção foi relativamente respeitada, mantém-se as suas linhas geraes, áparte pequenas variantes, e este acatamento desta primeira tentativa veremos que se não manteve nas subsequentes, antes se foi reduzindo. A composição é que foi preju-

<sup>1</sup> V. *Memorias de Castilho*, em publ. no *Instituto*.

<sup>2</sup> V. *Tartufo*, Lisboa, 1870, pag. xi.

<sup>3</sup> *Idem*, pag. XIII e XIV.

dicada, porque a peça se tornou mais longa, já porque o processo de paraphrasear e introduzir nas fallas das personagens necessariamente augmentava as scenas, já porque algumas scenas novas fôram accrescentadas por Castilho. No fim do 4.º acto, são additamentos de Castilho uma parte da scena 8.ª, a 9.ª, a 10.ª e a 11.ª Esse novo quadro consiste no inesperado apparecimento de Matheus e Rosa trazendo as melhores noticias das propriedades ruraes de Anselmo (Orgon), noticias que formam um doloroso contraste contra a imminencia de extrema miseria, em que toda a familia se encontra. Sabedor dessa negra ameaça, o quinteiro Matheus, « honrado amigo da casa, character meiado de comico e affectivo, inteiramente pelo genio do nosso Tabor-da », desbocca-se em improperios contra Tartufo, conta algumas suas proezas quando recebeu a sua visita na quinta, que mostram ser Tartufo um satyro e offerece a sua mediania como abrigo á infeliz familia. A que vem este supplemento a um acto, que em Molière acaba no momento mais ancioso — em que se faz luz no espirito illudido de Orgon sobre Tartufo, em que vê perdidos os seus bens e talvez a sua vida, se lhe desappareceu certo cofre? Diz Castilho que só para fechar o acto com chave de ouro, esse acto que em seu pensar Molière deixara terminar « um tanto mortiço ». De facto elle só veio prejudicar com uma protelação inutil a anciedade, em que o fecho de Molière deixou as attenções. Essas novas scenas são inopportunas e importunas, como o são as que accrescem no final do 5.º acto, a 9.ª e a 10.ª; não já a 8.ª, que verdadeiramente é só uma parte destacada da 7.ª e que, incluída nesta, já existia em Molière. A intervenção justiceira do « exempt » já em Molière era um *deus ex-machina* e uma lisonjaria ao rei Luiz XIV, a cujas boas graças se deveu a representação da peça, por alguns annos retardada; na adaptação de Castilho o apparecimento do Marquês de Pombal e o bailarico e a cantiga final são elementos da má technica theatral do nosso romantismo a destoarem na primeira comedia de character de Molière. Aquella confiança no espirito justiceiro do Marquês de Pombal, a sua intervenção.

dicisiva e os regosijos finaes nesta peça são uma especie de hybrida combinação de Costa Cascaes e Molière, de arraial minhoto, grosseiro e pintoresco, com a mais fina observação psychologica.

Quanto ao modo por que se fez a versão do texto, que Castilho confessa ser liberrima, ella é quasi uma paraphrase, uma glosa com todos os elementos novos da lingua portuguesa do sentido lapidarmente contido nos versos incisivos de Molière, que assim offerencia não obra feita e perfeita, mas apenas motes, pretextos para livre versificação e liberrimas reflexões ao nosso Castilho. Sempre a precisão do pensamento, contido no original, soffre com essa paraphrase, porque se lhe attribue uma intensidade exaggerada, mais duma vez caricatural; o aportunuguesamento dá á linguagem e ás personagens um tom chãmente plebeu e repetidamente o sentido é desfigurado e o effeito das situações quebrado na sua flagrancia. Um mal entendido gosto das conveniencias levou Castilho a supprimir os passos que tomou como licenciosos, ou episodicamente ou no dizer das personagens, mas como esses passos eram parte integrante das scenas capitaes, soffreram estas com tal mutilação. Para accentuar o espirito cómico da peça, Castilho amplia, acrescenta pormenores, novos ditos, um comico novo, provindo todo da nova lingua em que o thema era agora glosado. Vamos exemplificar algumas dessas modificações introduzidas por Castilho, umas por deliberado proposito, outras por logica consequencia do seu processo de traduzir.

A scena em que Orgon annuncia a Marianne, sua filha, que a dará em casamento a Tartuffe, apparece sem nenhuma emoção em Castilho, aquella emoção de espanto, tão bem expressa em Molière e que a reduz a um afflictivo silencio. A conversa sobre o cofre, na 1.<sup>a</sup> scena do 5.<sup>o</sup> acto, soffre igual prejuizo.

Como exemplos do que chamamos exaggero caricatural, comparem-se as passagens em que Orgon elogia o desinteresse e a nobreza de Tartuffe e seus dotes como marido, com as suas correspondentes de Castilho:

## ORGON

Taisez-vous. S'il n'a rien,  
 Sachez que c'est par là qu'il faut qu'on le révère.  
 Sa misère est sans doute une honnête misère.  
 Au-dessous des grandeurs elle doit l'élever,  
 Puisqu'enfin de son bien il s'est laissé priver  
 Par son trop peu de soin des choses temporelles  
 Et sa puissante attache aux choses éternelles.  
 Mais mon secours pourra lui donner des moyens  
 De sortir d'embarras et rentrer dans ses biens.  
 Ce sont fiefs qu'à bon titre au pays on renomme.  
 Et, tel que l'on voit, il est bien gentilhomme.

## ANSELMO

Cala essa boca, tôla ! Ignoras que um milhão  
 é nada comparado a um santo coração ?  
 Nessa mesma pobreza está sua riqueza ;  
 teve muito de seu, mas nada de avareza :  
 deu tudo aos pobres, tudo ou quasi tudo ; houve um  
 que lhe abalou com o resto, e o deixou em jejum !  
 Podia-o perseguir, mas lembrou-lhe o sudario ;  
 preferiu ficar nu, e orar pelo adversario.  
 Eu que não sou tão santo e que d'elle tenho dó,  
 é que o pretendo erguer do muladar de Job !  
 e á vista do ladrão, coberto de desdoiro,  
 amontá-lo outra vez na sua burra d'oiro.  
 Foi rico, ha-de ser rico. E nobre ! os seus avós  
 datam de não sei quando. Ou eram Pharaós  
 ou Consules de Roma ; certo não me lembro.  
 Vê que lustre á familia accresce com tal membro.

## ORGON

Je ne demande pas votre avis là-dessus.  
 Enfin avec le ciel l'autre est le mieux du monde,  
 C'est une richesse à nulle autre seconde.  
 Cet hymen de tous biens comblera vos désirs.  
 Ensemble vous vivrez, dans vos ardeurs fidèles,  
 Comme deux vrais enfants, comme deux tourterelles.  
 A nul facheux débat jamais vous n'en viendrez,  
 Et vous ferez de lui tout ce que vous voudrez.

ANSELMO

Ninguém a chamou cá. O outro, sempre ao sermão,  
á novena, á trezena, á missa, á procissão;  
onde ha coisa devota, hei-de por força achá-lo.  
Menina, lá verás se o mundo tem regalo  
que assimillar-se possa aos gozos da mulher  
que deu com um bom christão, e cumpre o que Deus quer.  
E tambem não são só o terço e as ladainhas;  
hã-de ser muitas vezes um casal de rollinhas  
aos beijos uma á outra; e os filhos que hã-de vir!  
Elles: papá, mamã! e ambos vocês a rir  
de ouvir-lhe estropicar o *Credo* e o *Padre-nosso!*  
A um maridinho assim tira-se-lhe o chapéu.  
Em mil annos talvez não caiam dois do ceu!  
E seres tu logo (grandíssimo consolo!)  
quem teve o premio grande.

Com prejuizo da verdade, igual ampliação se observa no principio da scena 3.<sup>a</sup> do 2.<sup>o</sup> acto, em que D. Marianna, muito litterariamente, diz muito mais que Marianne, no original:

D. MARIANNA

Enchi-me de um terror...  
que até a voz perdi, como perdi a côr,  
e creio que o juizo! Ouvia, assim por sonhos,  
uma especie de sons confusos e tristonhos,  
mas sem perceber nada. Anclava por poder,  
mas não podia alli chorar, nem responder.

Exemplo de como Castilho alongava um áparte:

DORINE, *à part.*

Voyons ce qui pourra de ceci réussir.

VICTORIA, *fallando só para si.*

Assisto a um desafio.  
Ambos tremem de medo! Eu madrinha confio  
que ha-de acabar em bem; primeiro hã-de atirar  
(é de regra); depois... depois hã-de pasmar  
de estar vivos! e ao cabo amigos como dantes,  
e abraços para almoços. E' gosto ver amantes.

Exemplos de como Castilho evitava os episodios e ditos que tinha como licenciosos, com perda do effeito comico:

TARTUFFE (*il tire un mouchoir de sa poche*)

Ah! mon Dieu, je vous prie,  
Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.

DORINE

Comment.

TARTUFFE

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.  
Par de pareils objets les âmes sont blessées,  
Et cela fait venir de coupables pensées.

DORINE

Vous êtes donc bien tendre à la tentation,  
Et la chair sur vos sens fait grande impression!  
Certès, je ne sais pas quelle chaleur vous monte,  
Mais à convoiter, moi, je ne suls point si prompte,  
Et je vous verrais nu du haut jusques en bas  
Que toute votre peau ne me tenterait pas.

TARTUFO (*tirando um lenço da algibeira*)

Cubra-me essa nudez; lembre-lhe a tentação  
com que Eva fez cahir ao nosso pae Adão.  
Conchegue o lenço e falle. E' diabrura expôr  
a pensamentos maus um pobre peccador.

VICTORIA

Pois é tão tentadiço! eu cuidava que um santo  
não reparava em tal; eu cá não sou tanto...

A mesma mutilação se verificará na falla de D. Isaura (Elmira) quando com seu marido combina a cilada, que ha-de desmascarar Tartufo. Quando Tartufo, accusado por Luiz (Damis) ajoelha, Anselmo tambem ajoelha e um momento disputam a primazia de ajoelhar.

E' mais fiel a adaptação do *Medico á força*, porque o seu

caracter de farsa, em que se desenvolve o comico das situações e o das palavras, comico extremo, a punha mais ao alcance de Castilho, por concordar mais com o cunho que ás peças de Molière Castilho sempre imprimia. Não sendo uma comedia de caracter, de justa observação e exacta expressão, de delicados cambiantes, pouco soffria com a paraphrase que viesse accentuar ou accrescentar mais effeitos comicos, da mesma natureza superficial.

A's personagens do original, Sganarelle, Martine, M. Robert, Valère, Lucas, Géronte, Jacqueline, Lucinde, Léandre, Thibaut e Perine correspondem as seguintes na adaptação de Castilho: Sganarello, Martinha, Norberto, Leandro, Lucas, Jannario, Joaquina, D. Juliana, Valerio, Simão e Theotonio. A acção mantem-se como no original e a composição é alterada do modo seguinte: Norberto (M. Robert) em Molière desaparece de todo logo que é maltratado pelo casal bulhento, no momento de intervir em soccorro de Martinha, e em Castilho tem mais longo papel. Vae para uma janella donde surprehende a trapaça por Martinha armada ao marido e ainda intervem corroborando com informações suas o projecto vingativo.

O 3.º acto é quebrado em dois: a parte da conversa prévia entre o falso medico e o falso boticario e a consulta passam a constituir um acto independente, o 3.º Toda a parte da acção que decorre em casa de Jannario (Geronte) forma o novo 4.º acto, de Castilho, o qual, em harmonia com as suas ingénuas idéas dramaticas, lhe junta um quadro final, o do jubilo dos camponeses pelo casamento da falsa viuva. Quando é surprehendida a fuga do falso boticario com esta, ha borborinho e preparativos de perseguição, que não ha no original onde o movimento da acção é mais rapido.

No texto as alterações não são tão grandes como nas peças precedentemente referidas e essas são explicadas pelas causas já apontadas e ainda pelo facto de na sua adaptação duma peça em prosa, Castilho haver adoptado a redondilha, que fatalmente havia de exercer suas coacções sobre a linguagem.

A quebra do 3.º acto em dois não é justificavel, como nunca o é nenhuma modificação no texto alheio, mas o modo como ella se suggeriu a Castilho é explicavel pela dualidade de lugares a que obriga, correspondente ás duas partes desse acto.

As *Sabichonas* deveriam ter apparecido acompanhadas de novo parecer de Mendes Leal, mas a publicação deste ficou retardada para a tentativa seguinte, o *Misanthropo*, e nunca se chegou a fazer. Castilho reconheceu que os typos femininos reproduzidos por Molière nesta comedia, « não são, Deus louvado, familiares nem bem conhecidos das nossas platéas ». E como a esta circumstancia accrescia outra de gravidade, não ser possivel encontrar em qualquer theatro cinco actrices de superior talento, deliberou fazer a sua adaptação mais despreocupado das exigencias scenicas, pensando mais em fazer trabalho para leitura que para exhibição no palco. Se a peça não era representavel e se os typos, nella expostos, não eram bem conhecidos do publico, facil seria a Castilho, se corajosamente fosse ao fim do seu pensamento e não se deixasse illudir pela *philosophia da traducção* de Mendes Leal, tirar a unica conclusão legitima: que a peça era tão franceza, tão do seculo XVII, que não era adaptavel, que devia ser mantida fielmente na sua pureza. Não fez assim, antes julgou poder « dar mais folgadas ênsanchas ao dialogo, mettendo nelle um poucochinho de considerações litterarias racionaes, não talvez inuteis para o nosso tempo ». Todavia, ainda que pareça contradictório, o proposito de querer fazer um livro, não já uma peça, salvou a acção de alterações grandes, pois na acção apenas ha o additamento da inimizade entre os dois poetas e eruditos Paneracio e Honorato acabar numa sova que este inflige áquelle, no fim do 5.º acto. A's personagens de Molière, Chrysale, Philaminte, Armande, Henriette, Ariste, Bélise, Clitandre, Trissotin, Vadius, Martine, Lépine, Julien, le notaire, correspondem respectivamente as de Castilho: Gonçalo André, D. Theodora, D. Laura, D. Henriqueta, Leonardo Abrantes, D. Andreza, Jorge Ignacio da Silveira, Paneracio Augusto Baldevino, Honorato Honorio Paes

de Sá, Martinha, Isidro, Julião e o notario. O processo usado foi, dentro de alterações e equivalencias a que obrigava a nacionalização, dar grande desenvolvimento, amplificar os dialogos, glosar amplamente os conceitos e as situações comicas por Molière apresentadas com grande sobriedade, de modo que o effeito comico deixa de ser a logica consequencia das personagens e das situações que era no auctor francês, e passa a ser um intuito intencionalmente procurado por Castilho, que exaggera a expressão, que altera a harmonia e o equilibrio das partes para, sob forma de caricatura, fazer sobresahir as que melhor servem ao seu intuito. Este processo exemplifica-se principalmente no 2.º e 3.º actos, e em especial na scena de abertura do 3.º, que decorre na livraria.

A quarta tentativa, *O Avaro*, ostenta tambem apreciaveis modificações. A's personagens de Molière, Harpagon, Cléante, Élise, Valère, Mariane, Anselme, Frosiné, Maitre Simon, Maitre Jacques, La Flèche, Dame Claude, Brindavoine, La Merluche e Le Commissaire correspondem as seguintes de Castilho: Harpagão de Sousa, Julio de Sousa, D. Luiza de Sousa, Duarte, D. Marianna, Anselmo, Guiomar dos Anjos, Simão Fortuna, Sebastião, Thomaz, Claudina, Mealhada e Felisberto. Aos dois lacaios, Brindavoine e La Merluche, corresponde só Mealhada. O intuito de Castilho, ao supprimir um creado de Harpagão, foi a verosimilhança, pois achava muito grande o numero de dependentes dum tão sordido avaro; este intuito está de accordo com outras modificações introduzidas na peça.

Estas modificações minimamente affectam o desenvolvimento da intriga, muito embora transformem numa coisa nova a obra de Molière. São umas vezes reduções, outras ampliações e outras augmentos de novos effeitos comicos e ainda algumas substituições.

Apparecem reduzidas a declaração de Julio (Cléante) a Marianna, em nome de seu pae, e a scena do annel, de Harpagão, abusivamente offerecido por Julio ainda em nome de seu pae; apparecem muito desenvolvidas a scena 3.ª do 1.º acto,

entre Harpagão e Thomaz (La Flèche), o episodio entre Duarte e Luiza (Valère e Élise) no mesmo acto, enquanto Harpagão espregueira o quintal; é novo quanto segue ao regresso de Harpagão, a scena em que este e Valerio combinam ladrar de noite, para supprir a falta dum cão que vigie. Este é um novo elemento comico, bem achado, que só perde em haver sido utilizado numa obra desta indole, que deixou de ser de Molière, sem passar a ser de Castilho. No 2.º acto ha duas scenas novas, no 3.º acto ha a mais uma falla de Harpagão e novas allusões ao rouxinol e ao falso cão, já referidas no primeiro acto. E por toda a peça, sem accrescentamento de scenas ou fallas novas, ha sempre amplificação, que produz prolixidade e quebra de regularidade no movimento do entrecho e que exaggera até á caricatura burlesca o médio comico de Molière. Onde Molière dera summarias explicações do decurso da acção, Castilho demora-se, repiza com aclarações a preencher suppostas lacunas, subordinado á intelligencia dos espectadores. E no intuito de aperfeiçoar, de tornar Harpagão mais avarento, fê-lo empregado do paço para explicar que tivesse carruagem e a cada passo lhe attribue phrases, que parecem aquelles retoques arbitrarios, aquelles additamentos, que livremente fazem os auctores nas peças muito do agrado do publico, para manterem sempre desperta a hilariedade. E' um exemplo desses retoques a seguinte alteração elogiada por Mendes Leal:

VALÈRE

*Qu'il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.*

HARPAGON

Oui. Entends-tu? Qui est le grand homme qui a dit cela?

VALÈRE

Je ne me souviens pas maintenant de son nom.

HARPAGON

Souviens-toi de m'écrire ces mots. Je veux les faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle.

HARPAGÃO

Com que o tal sabio dizia...

DUARTE

Tal qual o que lhe citei.

HARPAGÃO

E' viver para comer.

DUARTE

Viver para comer — não.

HARPAGÃO

Enganel-me; tens razão:  
é comer para viver.

Bem; na casa do jantar,  
para impedir barrigadas,  
hei-de-o mandar entalhar  
em maiusculas d'oir... adas.

(HARPAGÃO ia dizendo por engano «maiusculas d'oiro» e emenda a palavra no melo, e ainda a tempo).

A esta alteração faz Mendes Leal o seguinte commentario de applauso: «De oiros, ia arrancar-lhe a surpresa do jubilo; *doiradas*, corrige a tempo o instincto forreta. Como é hoje o toque novo e magistral! No tempo de Molière o fôna mais fôna podia ainda sem contradicção dedicar lettras de oiros ao objecto da admiração interessada. Tudo porêem se tem aperfeiçoado. Anachronismo fôra cair em similhante extravagancia depois da invenção do *plaqué* e das patriotics alugadas. Que verdade teria o lance em tempos em que tão geral é o cartaz, a simulação e exterioridade, se ao avaro não occorresse a magnificencia postica? Rasgos taes só os tem o genio; e rasgos como este, imprevisos a Molière mas dignos delle, abundam no *Avarento* naturalizado e rejuvenescido».

Não será isto philosophar trivialidades, como diria Herculano? Um avarento por ser avarento não é inacessivel ao entusiasmo, quando a causa delle se harmoniza com a sua paixão e abandonando-se a esse entusiasmo exaggerado, permite-se o desperdicio de palavras que o traduzam. Depois, teria Harpagão o proposito de fazer essa inscripção, não é esse seu enthusiasnado desigño uma lembrança occasional que logo em seguida passou? Demais, todo este commentario seria desnecessario, tendo presente que o texto dum auctor é inviolavel. Tambem Mendes Leal considerava como um desses alludidos rasgos de genio a restituição da caixa do dinheiro em scena, o que permittiu ostentar-se mais amplamente a avareza de Harpagão. Cremos que foi, de facto, um bom achado, de largo effeito, mas como o do falso cão é prejudicado por não haver sido aproveitado em obra original. A avides anciosa, com que Harpagão se precipita sobre a caixa mal a recebe, o regresso de Guiomar, que lhe falla na viscondessa, promettida successora de Marianna, promessa que Molière esqueceu, e o abandono desdenhoso em que todos o deixam, deu novo desfecho á peça.

O texto, passando de prosa livre a verso, apesar da variedade dos metros, muito soffreu na sua expressão, no seu relevo de naturalidade quando de dialogos correntios se trata e na sua intensidade e vehemencia quando de scenas violentas. Apenas daremos o exemplo do celebre monologo final do 4.º acto, quando Harpagão dá pelo roubo do seu thesouro:

HARPAGON

*(Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau)*

Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste Ciel! Je suis perdu, je suis assassiné! on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent! Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu! où est-il? où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? où ne pas courir? N'est-il point là? n'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête! Rends-moi mon argent, coquin!... *(Il se prend lui-même le bras)*. Ah! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis et ce que je fais. Hélas!

mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi! Et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde! Sans toi, il m'est impossible de vivre! C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré! N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter en me rendant mon cher argent, ou m'en apprenant qui l'a pris? Euh! que dites vous? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure; et l'on a choisi justement le temps que je parlais à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute ma maison: à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh! de quoi est-ce qu'on parle là? De celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous et se mettent à rire? Vous verrez qu'ils ont part, sans doute, au vol que l'on m'a fait. Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux! Je veux faire pendre tout le monde; et, si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.

*HARPAGÃO (vindo a gritar desde o quintal até entrar em scena, com as feições desconcertadas e no auge do terror).*

Aquí d'el-rei, ladrões! Ladrões, aquí d'el-rei!  
Querem-me assassinar. Mataram-me. Acabei.  
Justiça, Deus do céu! Oh da ronda! oh da guarda!  
Estou perdido e morto. Um Chuço! uma espingarda!  
Roubaram-me o meu sangue, os meus dez mil cruzados.  
Quem seria? quem foi? persigam-me os malvados!  
Quem m'os trazer co'o roubo, off'reço-lhe um quartinho...  
meia moeda... mais, que eu nunca fui mesquinho.  
Para onde fugiu? Onde está elle? aonde?  
Corram, vasculhem tudo, a ver onde se esconde.  
Alli não!... Aquí não!... Agarra o bandoleiro!  
Vê-lo cá vae... Agarra, agarra o meu dinheiro!

*(Agita-se, bracejando á doida, e agarra com a mão direita o braço esquerdo).*

Filei-te, mariolão! Larga o que não é teu!...  
Estou perdido e doido; o que apanhei, fui eu.

E eu quem sou? onde estou? que hei-de fazer? que posso?  
 Ah, meus ricos dobrões, se eu era todo vosso,  
 Como pudestes vós deixar-me só no mundo!!  
 Que situação! que horror! que inferno tão profundo!  
 Ninguém tem dó de mim; sou Lazaro, sou Job.

(Chora e soluça despropositaladamente)

Perdi tudo, e ninguém, ninguém de mim tem dó.

(Na maior explosão do delirio)

Enforcar tudo a esmo, até que surda alguém  
 co'o meu cofre; aliás enforco-me eu tambem.

.....  
 De quem me hei de eu valer! Demonio! Eu te requeiro:  
 Leva-me um olho... e os dois, mas dá-me o meu dinheiro.

Em Molière são bem claras as phases rapidas do desespero de Harpagão: primeiramente o desvairo louco, todo de exclamações, de que sahe quando ao agarrar o seu proprio braço o conhece. Cahe então em si, e lamenta-se, mas a propria intensidade crescente dessas lamentações o conduz a novo desvairo e suppõe ouvir gente. Recabe em segundo instante de lucidez e passa á acção; quer sahir, quer providenciar, quer prender toda a gente, a si mesmo. E este novo crescendo de intensidade o reconduz á allucinação: julga ver gente a rir em escarneo e pensa no suicidio. Em Castilho esta admiravel peça, que exprime o grande instincto psychologico de Molière e o seu dom litterario de sobriamente o traduzir, perde muito da sua flagrante exactidão, deixa de ser essa sequencia de gradações e torna-se muito litteraria e até caricatural, pelo elemento novo que Castilho lhe junta: a offerta de alviçar as:

Quem m'o trouxér co'o roubo, offreço-lhe um quartinho...  
 meia moeda... mais, que eu nunca fui mesquinho.

Como já se não destinava á simples leitura, o *Misanthropo* foi mais alterado. A's personagens de Molière, Alceste, Philinte, Oronte, Célimène, Eliante, Arsinoé, Auste, Clitandre, Basque

um guarda e Du Bois correspondem respectivamente as seguintes de Castilho: Severo Tristão de Mattos, Fréderico, Bonifacio, D. Amalia de Oliveira, D. Rosalia, Eulalia, Barão da Nazareth de Baixo, Conde da Abrunheira, Paschoal, um policia e Miguel. A acção mantem-se nas suas linhas geraes, mas no seu decorrer episodico soffre alterações, umas vezes de suppressão das mais bellas paginas, como por exemplo o retrato descripto por Celimena e a pintura do amor por Eliante, no 2.º acto. Tudo que ha de gentileza, de cavalheirismo, de elegancia, de etiqueta e de espirito da côrte, perante a qual a comedia se exhibia e da qual se inspirava, desaparece, porque as personagens passam a ser phantasias de Castilho, encabeçadas em typos do seculo XIX, do nosso constitucionalismo. O espirito de alguns dialogos, a sua intenção, os caracteres dos figurantes apparecem muito transformados, umas vezes pelo amor das conveniencias, outras por má intelligencia do que havia de mais intimo e subtil no pensamento de Molière. O derramamento por longas scenas e innumerados versos havia de aggravar essa desfiguração; o que foi esse alargamento di-lo o seguinte informe: o primeiro acto soffreu um acrescimo de mais de cem versos. Um dialogo tão cortez, apesar dos sentimentos violentos que exprime, como o de Celimena e Arsinoé, transforma-se numa descompostura de mulheres grosseiras, quasi desbocadas. Sempre onde ha ironia subtil se passa para uma excessiva vehemencia. E a alteração do final do 4.º acto, segundo a qual D. Amalia e Severo se reconciliam, é de muito mau gosto, principalmente pelos termos em que é feita. Então a certeza que D. Amalia dá a Severo da perseverança do seu amor é detestavel e plenamente contradictoria do character de Celimena. Este é ainda contrariado pela attitude que D. Amalia toma no 5.º acto, quando se nega a fazer a sua escolha.

A ultima adaptação, já publicada posthumamente, foi o *Doente de scisma*. São do mesmo theor das anteriores as modificações introduzidas na obra de Molière. As personagens são naturalizadas tambem; em vez de Argan, Béline, Angélique,

Louison, Béralde, Cléante, Monsieur Diafoirus e Thomaz Diafoirus, Monsieur Purgon, Monsieur Fleurans, Monsieur Bonnefoi, Toinette, temos Simplicio Dorés, D. Hedwiges, D. Angelica, Luizinha, Geraldo, Constancio, Thomaz Simão Gambôa, Dr. Cosme, Florencio, Fructuoso e Antonio.

O prologo e os tres intermedios são supprimidos, o que obriga a pequenas alterações no fecho dos tres actos. Em vez dum clyster, que o boticario vinha dar a Argan, é uma fomentação que Florencio quer dar a Simplicio, o que tambem obriga a algumas alterações no texto. O monologo inicial é muito reduzido e a scena do improvisado duetto de Angélique e Cléante é tambem resumida, principalmente com suppressão das longas explicações que aquelle dá do entrecho e modo de o encenar. Na scena IX do 2.º acto, como para refalsar o seu character hypocrita, D. Hedwiges explica a sua sahida, necessidade de se reconciliar, porque conversando com a enteada peccára contra a paciencia. Esta explicação não a dava Molière.

\*

\*      \*

Este percurso laborioso através dos originaes francezes e das correspondentes adaptações portuguezas evidencia os inconvenientes do processo adoptado por Castilho, os quaes muito melhor ainda se ostentariam se nos fosse permittida uma analyse juxtalinear dos dois textos. Mas outros inconvenientes mais genericos e a todas as peças communs se patenteiam independentemente dessa comparação analytica, porque ao seu espirito, á sua expressão esthetica se referem.

Na forma, que Castilho lhes deu, as peças molierescas tornam-se, pela linguagem das personagens e até pelo proprio moral destas, mais familiares, mais vulgares e plebêas. Um tom geral de plebeismo, que para se exprimir não evita os modos de dizer mais chãos e até o grosseiro calão, domina as adaptações de Castilho. Pelas necessidades da rima, pois todas as tenta-

*ticas* foram feitas em verso, ainda aquellas que o auctor francês redigira em livre prosa, são frequentes as quebras de expressão e as irregularidades de tom do estylo. Uma vez, por exemplo, quando alguma personagem encolerizada a outra dirige apódos insultuosos, o *crescendo* de vehemencia cahe bruscamente num termo inexpressivo, anodyno, quasi simples designação commum. Outras vezes são personagens de educação e cultura e até de pretensão que em meio do seu dizer rebuscado deixam passar calão soez ou plebeismo inesthetico pelo contraste inoportuno. Todos os vestigios da sua origem francesa, da sociedade de Luiz XIV, da autoria de Molière são — salva a marcha geral da acção — cuidadosamente apagados. As personagens passam a ser portuguesas, a chamar-se como taes, a acção decorre em Portugal, nos tempos modernos, excepção unica do *Tartufo*, e portanto, sendo portugueses que em Portugal fallam portuguezes e entre si realizam determinado episodio, totalmente metamorphosêam a peça. Ao comico das palavras, proprio da lingua francesa, succede outro, proprio da lingua portuguesa; ás allusões francesas succedem outras portuguesissimas, e sempre assim. Pouco se preoccupa Castilho, já não direi com a bôa doutrina sobre traducções, já no seu tempo corrente, como mostrámos a proposito de Shakespeare, mas com a falsidade que isso importa aos caracteres: aquellas *sabichonas*, apesar do exaggero caricatural, são incomprehensíveis entre nós, como de relance o notou Castilho, passando logo adeante a pôr uma vez mais em pratica o seu processo.

Com seus nomes, inteiramente phantasiados uns e muito disfarçados outros, com seu laconismo em matéria de rubricas, o *theatro de Molière* tem seu cunho de abstracção, de não directamente referido a determinado tempo, e esse cunho não é sem effeito para a vida viçosa, que goza sempre, como pertencendo a todos os tempos e a todos os lugares. Não attribuindo, na maioria dos casos, nomes de uso commum, familiares ás suas personagens, Molière, grande psychologo de intuição, evitava assim as opiniões feitas sobre caracteres, que sempre nos sug-

gerem determinados nomes, aos quaes pela experiencia do nosso convivio sempre associamos determinado physico, certo moral e até seu destino fixo. Castilho totalmente retirava essa caracteristica molieresca.

O theatro de Molière tem uma precisão, uma necessidade fundamental, que mais tende até para a concisão extrema. O desenvolvimento continuo, a amplificação mais duma vez desmedida do texto molieresco, que Castilho faz, inteiramente lhe retira essa nobre particularidade. Como ufano de bem haver comprehendido em todas as suas minucias o pensamento e as intenções do auctor de *Tartuffe* e como querendo trazer ao maximo relevo o que naquelle estava meio occulto, a ponto de poder passar despercebido a uma leitura superficial, Castilho repisa bem as suas explicações, em rubricas, no proprio dialogo e em episodios novos. Com tal procedimento — amplificar, paraphrasear sempre — tambem perdeu o estylo de Molière, tão sobrio e exacto, tão preciso em seu laconismo, tornando-se redundante e excessivo. Como um restaurador de quadros, pouco dextro, Castilho accumula sobre a tela pastas e pastas de tinta, para que ninguem deixe de ver o que a elle muito custou a descobrir, meio occulto como estava na primitiva pintura. Aquellas famosas sentenças, os conceitos, os ditos agudos, que todos apreciamos em Molière, e que são já de si intraduziveis, apparecem totalmente desfigurados na paraphrase castilhiana, diluidas na superabundancia rhodia do seu estylo. Quiz Castilho fazer o comico molieresco mais comico e algumas vezes conseguiu esse augmento de intensidade, já pela accentuação mais expressiva, já por additamentos seus. E' destes um exemplo a imitação do ladrar do cão de guarda ao quintal. Nesse carregar das tonalidades, Castilho mais duma vez perde de vista a verdade e a unidade dos caracteres.

Mendes Leal e o sr. Julio de Castilho esforçaram-se e esmeraram-se em buscar nome e titulos de honra para este genero de trabalho, não lhes occorrendo designá-lo pelo que mais se lhe appropria: o de livre e arbitraria paraphrase.

Molière deu o mote e Castilho fez a glosa. Foi Castilho, sero-  
diamente, o nosso Ducis, mas, justo é confessá-lo, um Ducis  
com talento, conhecendo e dominando a lingua portuguesa como  
Ducis não conhecia a francesa, senhor da versificação correntia,  
como o seu modelo francês não fôra. Este é o merito das para-  
phrases castilhianas, o ostentarem uma exuberancia linguistica  
verdadeiramente surprehendente, em que os effeitos são muito  
inéditos e imprevistos, muito repetidas e opportunas as rimas dif-  
ficeis, muito rico o vocabulario, muito abundante a galeria de mo-  
dismos que em todas as seis obras se estadeiam. São uma fonte  
copiosa e valiosa para o estudo da boa linguagem portuguesa e  
não será superflua a sua consulta por futuros dicionaristas. Esse  
merito até nalguns dos titulos se ostenta. Os recursos da lingua  
portuguesa alli apparecem utilizados com mão prodiga. Se á luz  
das idéas modernas sobre traducções as adaptações de Casti-  
lho são um hybrid producto, que perdeu a auctoridade de Molière  
sem ganhar nova paternidade, consideradas pelo aspecto da rica  
e vernaculissima linguagem que empregam, ellas constituem  
um precioso monumento do modernó português litterario.

The first part of the report is a summary of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and the results obtained. The report is written in a clear and concise style, and is well illustrated with diagrams and tables. The following is a summary of the main points of the report:

The work done during the year has been of a highly successful nature. The various projects have been carried out in accordance with the programme of work laid down at the beginning of the year. The results obtained have been of a high standard, and have contributed to the advancement of the science of medicine.

The following are the main points of the report:

1. The work done during the year has been of a highly successful nature.
2. The various projects have been carried out in accordance with the programme of work laid down at the beginning of the year.
3. The results obtained have been of a high standard, and have contributed to the advancement of the science of medicine.

The following are the main points of the report:

4. The work done during the year has been of a highly successful nature.
5. The various projects have been carried out in accordance with the programme of work laid down at the beginning of the year.
6. The results obtained have been of a high standard, and have contributed to the advancement of the science of medicine.

The following are the main points of the report:

7. The work done during the year has been of a highly successful nature.
8. The various projects have been carried out in accordance with the programme of work laid down at the beginning of the year.
9. The results obtained have been of a high standard, and have contributed to the advancement of the science of medicine.

## Critério para a organização duma anthologia litteraria <sup>1</sup>

A metodologia do ensino da historia litteraria, quando se fundamente sobre uma clara intelligencia dos fins desse ensino e tambem sobre um conhecimento seguro, verdadeiramente critico, da litteratura sobre que se exerce o ensino, não pode apoiar, sem consideraveis restricções, o uso das selectas escolares. Emquanto se faz só ensino linguistico, queremos dizer, emquanto o escopo do ensino é, exclusivamente, a obtenção da pratica correcta e facil da lingua escripta e fallada, o uso dessas selectas é indispensavel. De facto, se tal é o intuito do ensino, que melhor meio se nos ha de deparar que a frequencia, criteriosamente guiada, de algumas das melhores peças dessa lingua, como instrumento de arte, compiladas de harmonia com o gosto infantil e ao abrigo daquelles menos voluveis canones da esthetica, que as mais audaciosas concepções da belleza ainda não lograram engeitar? Aprender-se-ha a bem usar uma lingua, tendo presentes os exemplos do uso superiormente perfeito e bello da mesma.

Mas, quando num estadio mais avançado do ensino e da intelligencia e gosto litterario do educando, se pretende fazer-lhe a exposição do desenvolvimento historico duma litteratura, a

---

<sup>1</sup> Publicado no vol. 63.º do *Instituto*, Coimbra, 1916 e, como prefacio, na obra *Anthologia Geral da Litteratura Portuguesa (1189-1900)*.

selecta escolar é mais que deficiente, pode ser nociva. É impossível representar na brevidade de alguns trechos selectos — por mais dilligente que seja essa selecção e por mais que o criterio desta varie —, representar toda a individualidade litteraria dum escriptor, duma obra sequer, tanto mais complexa e multimoda, quanto mais valiosa e distincta. Depois os trechos mais representativos podem não ser os mais idoneos, ou porque exijam uma exegese explicativa tão minuciosa que retarde e dificulte a sua comprehensão, como obra de arte, ou por simples melindre, muito frequente quando se expõe a estudantes a historia duma litteratura, que é a reproducção integral da vida, em formas por que elles ainda a não viveram, não podendo por isso comprehender a sua expressão artistica.

Por outro lado, quando se organiza uma antologia geral duma litteratura, não se pode nem se deve ter em vista exclusivamente fazer uma methodica organização dos trechos de significado mais saliente na sua evolução, não se pode nem se deve fazer só documentação historica. O collector, tendo bem presente o duplo fim do ensino, de instrucção e de educação — de transmissão do saber e de formação moral e intellectual — terá tambem de fazer um agrupamento das peças mais bellas, as que o impressionismo vulgar de leitores chama *melhores*, de mais perduravel valia artistica. Desta maneira o coordenador terá de nortear-se ao mesmo tempo por dois criterios, nem sempre francamente conciliaveis, o *historico* e o *esthetic*o.

Ainda que a antologia geral duma litteratura seja organizada cautelosamente e resolvendo-se com a maior sensatez as suas principais difficuldades, mesmo assim será o seu uso sempre insufficiente e ás vezes nocivo. Que é sempre insufficiente, reconhecê-lo-hão quantos teem procurado, ainda que só por amena curiosidade, ter um rapido conhecimento das litteraturas menos divulgadas; melhor se conhece qualquer litteratura, com mais nitida intelligencia e mais franca sympathia, através da obra dum só escriptor, que por meio duma collecção de trechos escolhidos. Quantas vezes é esse escriptor unico o pretexto que a essa litte-

ratura nos conduz; é através de Ibsen que conhecemos a litteratura norueguesa, como foi Sienkiewicz que chamou a attenção para a moderna litteratura polaca, esquecida desde Mickiewicz. Só em obras completas, bem representativas dum gosto, duma epocha e das personalidades litterarias de seus autores, se podem apprehender as características essenciaes duma litteratura, as quaes são predominantemente qualidades de conjuncto, raramente qualidades de pormenor.

Que o uso das antologias pode ser tambem nocivo, poderão confirmá-lo todos aquelles que tenham dirigido a educação litteraria de estudantes. Espiritos em formação, sem criterio seguro, sem conhecimento da vida, sem concepções estheticas, só com uma sensibilidade prompta, se bem que muito *sui-generis*, os estudantes são, pelo uso das antologias, acompanhado das prelecções do professor, obrigados a acceitar opiniões, juizos e explicações, deficientemente demonstradas pela leitura de escasos trechos. Os inconvenientes desse uso são principalmente a leitura reduzidissima, a obliteração do nascente espirito critico pela obrigada acceitação de doutrinas não demonstradas, falta de capacidade synthetica e generalizadora; taes inconvenientes conduzem a um effeito geral, que se nos afigura muito lastimavel: ser tal ensino, quando muito, restrictamente instructivo, mas deixar em absoluto de ser educativo.

E cremos que é sempre muito lastimavel adoptar processos de ensino que contradigam na sua resultante a intenção que os determinara. Por estas razões, muito summarimente alludidas, é que nós francamente optamos pela leitura das obras dos auctores, feita em casa pelos estudantes, quando chegados a um grau já elevado do ensino, a si mesmo entregues, a sós com os seus recursos de conhecimentos, de meditação, de critica e de gosto, e veriñcada na aula pelo professor, que com ella se abonará para documentar as suas idéas.

Infelizmente a adopção deste processo da frequencia directa das obras tem alguns obstaculos a oppor-se-lhe, que não são facilmente removiveis. Faltam, quasi por completo, edições

criticas, edições escolares, simples edições de vulgarização, e de alguns auctores são as obras tão raras que passaram da leitura e consulta dos estudiosos para o sequestro avido dos colleccionadores. Para realização immediata, esse processo é impossivel, ou de taes difficuldades que só permittiriam uma pratica ainda imperfeita apenas nas cidades com meios de trabalho, com bibliothecas importantes, archivos, livrarias e convivio de eruditos e bibliophilos. Este processo presuppõe um adiantamento dos estudos de historia litteraria, que entre nós não foi attingido ainda e que não é facilmente attingivel, porque exige o concurso duma multidão de circumstancias que se não podem verificar. A anthologia torna-se, por esta causa imperiosa, o expediente a que se recorre.

Obrigados a esta desagradavel duplicidade — de praticamente fazer o que theoreticamente condemnamos — tentámos atenuar algumas das deficiencias mais evidentes mas mais remediveis, que nas anthologias correntes se ostentam. Este tentamen só tem para nós algum significado, por traduzir o nosso dedicado empenho de contribuir para os progressos do ensino litterario e para a divulgação do gosto dos estudos criticos, e por ser um ensaio de medida do que de pedagogico, educativo, pragmatico se possa conter nas nossas idéas sobre a theoria da critica e sobre a historia da litteratura portuguesa.

\*

\*      \*

Na selecção dos trechos, que compõem esta anthologia, e na sua ordenação, adoptamos um processo, que para alguns espiritos será muito revolucionario, se não apenas caprichoso e arbitrariamente pessoal. Esse processo assenta sobre uma opinião ácerca da funcção que incumbe ao ensino litterario, que, por isso, será opportuno summariamente expor.

O ensino secundario prepara homens, por selecção de intelligencias e pelo seu apuramento, visa a preparar homens com

uma cultura de generalidades, toda tendente a lhes fazer comprehender e justamente interpretar a vida, que em torno delles decorre e da qual são integrante elemento; a educação secundaria não visa a preparar profissionaes, nem especialistas, todos os seus esforços os concentra no fito dominante de formar caracteres e apurar e apetrechar intelligencias. Ora nós entendemos que, tanto para a formação dos caracteres, como para o apuramento e apetrechamento das intelligencias, é meio sobre todos poderoso o estudo da vida nos momentos mais proximos, no proprio momento actual. Se houvessemos conseguido, aqui neste Portugal, onde uma rasoura sacrilegamente niveladora ceifou todo o espigado imprudente da individualidade, que a educação lyceal lançasse annualmente alguns rapazes a comprehenderem claramente o seu tempo, a historia contemporanea, a leitura contemporanea, sabendo a sua explicação pelas suas mais proximas determinantes, haveriamos obtido um *desideratum* sobremodo consideravel! Sim, nós entendemos que mais util, numa elevada accepção do utilitarismo, será que um rapaz, em torno dos vinte annos, comprehenda a revolução americana, a revolução franceza, Napoleão, a formação das potencias modernas, a lucta economica, os problemas sociaes modernos, do que se acure na miúda investigação das invasões barbaras ou do longinquo Egypto. Coherentemente, passando para a litteratura portuguesa, schamos que mais nos deve preoccupar fazer do estudante um leitor esclarecido e sedento de belleza, com seu gosto litterario, sua curiosidade, do que um erudito com o preconceito de que se não deve desperdiçar tempo na leitura de versos, romances e historias, muito embora, por uma contradição de todo illogica, vivamente se dê á frequencia de banaes versos e obsoletos generos, só porque são velhos, só porque o pó dos seculos sobre elles foi accumulando uma multidão de problemas biographicos e bibliographicos. Um ensino litterario que não forme o gosto litterario é um ensino defeitoso, torna-se um ensino verbalista, visto que o gosto é a chave para a primeira penetração dos aditos duma litteratura. A formação

do gosto litterario não tem sido, entre nós, quanto alcançam as nossas recordações de estudante, as nossas observações de professor e o exame dos livros escolares dessa materia, o fito mais em vista. Dá-se, por isso, esta circumstancia insolita de haver criticos sem educação esthetica, criticos que percorrem toda a historia da nossa litteratura, sobre ella fazem investigações, mas não emittem um só juizo, não teem sobre ella uma opinião, destituídos como são da noção de valor. Nós cremos que se tal ensino é incompleto, tal critica é prejudicial.

Tendo como primacial objecto do ensino litterario a formação do gosto litterario e o desenvolvimento do espirito critico, é a litteratura moderna que deve iniciar o estudante, porque é sobre essa que elle poderá formular opiniões intelligentes e convictas. A litteratura moderna reproduz-lhe a vida, que elle melhor conhece, que o rodeia, mais proxima do seu sentir, mais coherente com a atmospherã de noções, de ideas geraes, de conceitos moraes, que são a sua atmospherã ambiente ; essa litteratura falla-lhe a mesma lingua que elle, usa os mesmos processos de dialogo, os mesmos modismos e neologismos, a mesma construcção syntaxica e o mesmo vocabulario. A intimidade entre a obra de arte e o espirito do educando é mais rapida e mais profunda. E como todo o ensino da historia de qualquer arte deve, nos seus primeiros passos, para ser efficaç, basear-se no sentimento do prazer, no gôzo, na impressão, e como esse impressionismo sincero só se pode obter por meio das obras modernas, todas as razões veem abonar o nosso alvitre, anteriormente proposto.

Na presente anthologia puzemos em pratica, á experiencia, esta inversão chronologica e fizemos predominar os excerptos de obras modernas. Só quando o estudante tiver gosto litterario, algum espirito critico, o que equivale a dizer só quando elle possuir uma esthetica pessoal, rudimentar embora, estará armado de criterio de comprehensão e de algum padrão de valor. Será então o momento opportuno para percorrer o transcurso de toda a litteratura, detendo-se onde esse gosto e esse criticismo inci-

piante lhe disserem que deve deter-se. É claro que nesta nossa tentativa praticámos a inversão chronologica de modo prudente que não exclue a logica, invertemos a successão das éras <sup>1</sup> historicas, mas dentro de cada éra mantivemos a ordem chronologica que é tambem a ordenação logica indispensavel a um ensino methodico. Se mantivéssemos em todas as suas extremidades este processo, haveríamos tambem de inverter o estudo da obra de cada auctor e na exposição duma biographia de auctor começariamos pela morte, o que seria um brinquedo. O educando estudará a nossa historia litteraria começando pela éra romantica, passando depois á classica e concluindo pela medieval, mas dentro de cada éra observará sempre a rigorosa e logica chronologia a saber:

I — Éra romantica (1825-1900):

A — Época romantica (1825-1870);

B — Época realista (1871-1900).

II — Éra classica (1502-1825):

A — I Época (1502-1580);

B — II Época (1580-1756);

C — III Época (1756-1825).

III — Éra medieval (1189-1502).

Do tacto do professor depende bôa parte da proficuidade desta tentativa dum novo processo, tão defensavel e tão exequivel que surprehende que até hoje ainda não tivesse sido ensaiado.

Perante espiritos habituados á frequencia dos estudos da historia litteraria e que alguma vez tivessem desejado passar do campo theorico para a pratica applicação do ensino, inutil será relembrar que esta simples anthologia não foi facil de organizar. Repetidamente a escolha dos trechos nos lançou em longas

---

<sup>1</sup> Sobre a nomenclatura por nós adoptada V. *A Critica Litteraria como Sciencia*.

perplexidades motivadas ora na difficil combinação do criterio historico e do criterio esthetico, ora nas proporções obrigadas pela limitada capacidade duma selecta. Não queremos, porem, deixar de referir uma difficuldade sobre todas embaraçosa, que vem em abono da opinião condemnatoria, que atraz adduzimos ácerca do uso das selectas escolares. Esta difficuldade mais duma vez nos levou a pensar em desistir da empresa, tantas e tão longas foram as hesitações em que nos deteve. Foi essa difficuldade a duvida na escolha dos trechos, a qual proveio de não ser a litteratura portuguesa, na sua grande generalidade, uma litteratura de perfeição formal, de escrupuloso acabamento, de requintada execução. Obras de grande belleza, que não teem esse escrupuloso acabamento, mal se fazem representar em alguns trechos destacados, porque nellas nenhuns ha que pela sua equilibrada perfeição, subtilmente cuidada, a elles mesmos se estejam a indicar como mais idoneos para um florilegio de primores; essas obras, que com grande constrangimento tivemos tambem de fazer representar, mais soffrem nessa representação, que no olvido injusto em que as deixassemos. Decididamente, se para o estudo de todas as litteraturas, é o uso das selectas escolares bastante insufficiente, nenhuma mais perde com elle que a litteratura portuguesa. As características fundamentaes, que propusemos noutro estudo,<sup>1</sup> desejaríamos exemplificá-las nesta collectanea, e devíamos fazê-lo — certo haverá quem tal dever nos arbitrasse. Logo reconhecemos que era impossivel fazer essa exemplificação, porque algumas das propostas características, sendo negativas, só pelo conspecto geral da litteratura podem ser confirmadas; e tambem que, quando fosse possivel, essa exemplificação feita por escolha, e escolha de quem taes características defende, nenhum valor teria, seria um pouco como aquellas demonstraões que Zola julgava fazer das

---

<sup>1</sup> V. *Características da litteratura portuguesa*, publ. n.º 41 da *Revista de Historia*, reimpr. em vol., com o mesmo título. Lisboa, 1915, 56 pags.

suas proprias theses, com o encadeamento de successos por elle mesmo escolhidos.

Admittindo a grata hypotese de que para alguns estudantes o uso da selecta presente sirva de iniciação e passagem para o convivio directo e apreço das obras litterarias, compuseremos umas pequenas listas de problemas historicos e criticos que poderão attrahir as attenções curiosas dos espiritos mais propensos a estes estudos. Taes enunciados de problemas e as instrucções ácerca das investigações necessarias para a solução, que os acompanham, são tambem accrescimo nosso, nò nosso paiz ainda não praticado. Estes enunciados e a inversão chronologica são os nonadas com que a presente anthologia poderá aligeirar os inconvenientes proprios de todas as anthologias.

Ácerca da orthographia, adoptámos a pratica, que mais defensavel se nos afigura: respeitar escrupulosamente o modo de orthographar dos auctores. Se a propriedade litteraria, materialmente considerada, caduca ao fim dum certo numero de annos, a propriedade intellectual é eterna; e foi esta certeza que sempre nos fez lembrar, folheando as obras e escolhendo trechos, que estavamos a lidar com propriedade alheia — isto sem fallar nas razões de ordem theorica bem conhecidas. Para remorso bastará termos, vezes numerosas, recortado trechos que não são os que os auctores, se fôssem ouvidos, mandariam destacar.

Que os desvelos, que pusemos neste inglorio trabalho de collector, sirvam de attenuante aos seus inilludiveis defeitos.

F. F.

The first part of the document is a letter from the Secretary of the Board of Education to the Board of Trustees of the University of the State of New York. The letter is dated January 15, 1875, and is addressed to the Board of Trustees. The letter discusses the progress of the Board of Education and the various reports that have been submitted to the Board. The letter also discusses the various reports that have been submitted to the Board of Trustees. The letter is signed by the Secretary of the Board of Education.

The second part of the document is a report from the Board of Education to the Board of Trustees of the University of the State of New York. The report is dated January 15, 1875, and is addressed to the Board of Trustees. The report discusses the progress of the Board of Education and the various reports that have been submitted to the Board. The report also discusses the various reports that have been submitted to the Board of Trustees. The report is signed by the Secretary of the Board of Education.

The third part of the document is a report from the Board of Education to the Board of Trustees of the University of the State of New York. The report is dated January 15, 1875, and is addressed to the Board of Trustees. The report discusses the progress of the Board of Education and the various reports that have been submitted to the Board. The report also discusses the various reports that have been submitted to the Board of Trustees. The report is signed by the Secretary of the Board of Education.

The fourth part of the document is a report from the Board of Education to the Board of Trustees of the University of the State of New York. The report is dated January 15, 1875, and is addressed to the Board of Trustees. The report discusses the progress of the Board of Education and the various reports that have been submitted to the Board. The report also discusses the various reports that have been submitted to the Board of Trustees. The report is signed by the Secretary of the Board of Education.

## Sobre la evolución de la novela moderna en Portugal<sup>1</sup>

La novela portuguesa ha sufrido diversas alternativas y mudanzas en sus tradiciones, que, aunque unidas por la continuidad histórica, están representadas por obras que en la evolución del género desempeñaron algún papel representativo al cual con mucha frecuencia se le atribuye una influencia especialmente determinante.

Además, en plena Edad Media se hizo en lengua portuguesa una nueva edición de *Amadís de Gaula*<sup>2</sup> con algunas modificaciones en la estructura de su narración, a instigación del infante don Alfonso, más tarde cuarto rey de su nombre y generoso héroe del Salado. Nosotros no compartimos la opinión de los *chauvinistes* que afirman categóricamente que es portugués el original primitivo de la famosa novela, ni tampoco nos inclinamos a abrazar la contraria que atribuye a García Montalvo la paternidad de la obra. Sujetando a una crítica rigurosa e

<sup>1</sup> Publicado en la revista *Estudio*, tomo XXI, n.º 63, Barcelona, Marzo de 1918.

<sup>2</sup> Como este artículo no es un trabajo enteramente nuevo, sino entresacado de otros estudios literarios nuestros, permítasenos que remitamos al que sienta interés por estos estudios, a la obra en que más detenidamente se tratan.

Véase nuestra *Historia da Litteratna Clássica* en que se habla de Amadís de Gaula. Introducción, págs. 20-29. Lisboa, 1917.

imparcial todos los testimonios alegados en favor de la originalidad portuguesa, es harto distinta la conclusión que resulta, porque apenas consiste en la certeza de una redacción portuguesa modificada, anterior a la publicada en castellano por Montalvo, y continúa por lo tanto siendo un problema insoluble acerca del origen y la lengua, la redacción utilizada por Lobeira. Sin embargo, aun en esta forma secundaria, el *Amadis de Gaula* es la primera página de la historia de la novela portuguesa. Más tarde, en el siglo XVI, la novela reviste nuevas formas que alcanzaron una gran boga y que contribuyeron gradualmente a introducir el gusto y la afición de las narraciones literarias pastoriles y caballerescas. <sup>1</sup> En efecto, es imposible separar de la historia general de la novela, como rasgos salientes de dicha evolución, obras como la *Chronica do imperador Clarimundo*, del historiador João de Barros, publicada en 1520; como *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, publicada en 1544; como *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, publicada en 1554; como la *Diana*, de Jorge de Montemor (Montemayor), en 1547; el *Memorial dos Cavalleiros da Tavola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, en 1567; la *Lusitania transformada*, de Fernão Alvares do Oriente, en 1607. El *Palmeirim de Inglaterra*, traducido al castellano, al francés, al inglés y al italiano y continuado por los portugueses Diego Fernandes, autor de *Don Douardos II*, y Balthazar Gonçalves Lobato, autor de *Clarisol de Bretanha*, la obra sin duda más célebre del fértil y copioso ciclo de los «Palmerines», feliz competidor del ciclo de los «Amadisés». La *Menina e Moça*, forma de transición de la novela de caballería a la novela pastoril, ejerció un influjo determinante y positivo en Jorge de Montemor (Montemayor), portugués que por haber escrito en

---

<sup>1</sup> *História da Litteratura Clássica*, cap. V. *As Novellas*, págs. 209-247.

castellano está justamente incluido en el cuadro histórico de la literatura castellana.<sup>1</sup>

En el siglo XVII Rodrigues Lobo cultiva el género pastoril, pero ya sin originalidad, porque las modalidades del género habían agotado todos sus recursos. Sus obras, *Pastor Peregrino*, *Côrte na Aldeia* y *Primavera*, son, por lo mismo, una recapitulación tardía de las características del género. Después, el cultivo de la novela se amortigua y desvanece porque las preferencias del público y de los autores se inclinan hacia otros géneros, y sólo a fines del siglo XVII Theodoro de Almeida la restituye a su primitivo esplendor con su obra *Feliz Independente do mundo e da fortuna*, que se tradujo una porción de veces al castellano y al francés. Cultivada después por autores anónimos, la novela portuguesa permanecía estacionaria en médio de la vasta evolución que se operaba en las principales literaturas europeas durante ese lapso tan largo de tiempo, sin sacar provecho alguno de los adelantos trazados al género por Foe, Lesage, Prevost y Rousseau. Cúpole al romanticismo, que tanto cultivó la novela, la misión de sacarla del desprestigio en que yacía, unirla a la evolución de las ideas literarias, infundirle formas nuevas y legarnos algunos de los modelos del género de que se enorgullece la lengua portuguesa.

\*

\* \* \*

En nuestros estudios de historia literaria hemos fijado como extremos límites de la época romántica las fechas de 1825 y 1870.<sup>2</sup> Inaugúrala Garrett con la publicación de su poema *Camões* y la cierra una serie de conferencias del Casino Lisbo-

---

<sup>1</sup> V. nuestro artículo *Do critério de nacionalidade das litteraturas*, publicado en el *Instituto* (vol. 64, págs. 341-350). Coimbra, 1917.

<sup>2</sup> *Historia da Litteratura Romântica (1825-1870)*. Lisboa, 1913.

nense dirigida por Anthero de Quental; conferencias recibidas en nuestro país por la opinión pública como una fase del espíritu crítico y del buen gusto literario. Por desdicha, el vasto mundo de ideas y de ambiciosos planes que abarcaban en sí dichas conferencias no pasó de una aspiración realizada únicamente en el campo literario.

Durante la época del romanticismo, la novela portuguesa alcanzó un esplendor inusitado que no se había conocido antes. Herculano hizo de la modernización y engrandecimiento de dicho género literario una empresa austera que sostuvo sobre sus hombros con la valerosa persistencia y escrupulosa probidad que fueron el timbre de su vida moralmente. Y así nuestra novela tornóse histórica y de tesis con Herculano autor de *Eurico o Presbytero*, novela histórica y digresiva, ligeramente saturada de sátira política y con Garrett, autor de *Arco de Sant'Anna*; meramente históricoerudita con Oliveira Marreca, Rebello da Silva, Andrade Corvo, Coelho Lousada y Arnaldo Gama, pasó a hacerse romántica y burguesa con João de Azevedo, Lopes de Mendonça, y Camillo Castello Branco, marítima con Francisco Maria Bordallo y campesina con Julio Diniz. Entre todos éstos autores, seleccionados en una numerosa galería de novelistas románticos, sólo consagráronse por entero a la novela, para su gloria literaria, Camillo Castello Branco y Julio Diniz. Ninguno de estos autores, tan nombrados y queridos en nuestro país, fué un creador de almas como Balzac, una de esas organizaciones geniales de novelistas que crean un mundo esplendoroso de perpetua verdad humana como el *Quijote*, *Eugenia Grandet*, *César Biroteau* o *Madame Bovary*; pero con su superior talento constituyéronse en representantes de diversas y hermosas modalidades del género en donde se ostentan con la debida hermosura las características de la época o del espíritu nacional. Obras como *Eurico o Presbytero*, la *Mocidade de don João V*, *Viagens na minha terra*, *Amor de Perdição*, *Brasileira de Prazins*, *Novellas do Minho*, *Pupillas do senhor Reitor* y *Uma familia inglesa* no pasan como la moda literaria que las

determinó, sino que triunfan serenamente y salem inmarcesibles e incólumes de la diversidad de gustos y criterios y de los sucesivos estados de espíritu de la opinión pública porque encierran y contienen las páginas más brillantes de la literatura portuguesa, ora por la elocuencia con que revelan matices del alma nacional, o por el poderoso aliento de evocación cálida y ardorosa que el tiempo no logra alterar ni destruir. Pero no es éste lugar a propósito para explicar las causalidades estéticas y fortuitas de estas obras famosas, ni para analizar ni señalar sus innumerables bellezas, lo que ya hemos hecho en otros trabajos.

Respecto al cuento, género afin a la novela, fué cultivado durante nuestra época romántica bajo la forma históricolegendaria por Herculano y Rebello da Silva, bajo la forma novelesca por Camillo Castello Branco, bajo formas variadas en las que predominaba el tono amoroso por Pereira da Cunha, Ernesto Marecos, Leite Bastos, Eduardo Augusto Vidal, Julio César Machado, Rodrigo Paganino y Alvaro de Carvalho. Merecen especial mención las *Lendas y Narrativas*, de Herculano, por señalar entre nosotros la iniciación de la novela histórica; los *Contos e Lendas*, de Rebello da Silva, el discípulo de más talento de Herculano, y las *Vinte horas de liteira*, de Camillo Castello Branco. También fué digna de la estimación general la colección de Rodrigo Paganino *Os contos do tio Joaquim*, en que se narran temas populares en un lenguaje todo lo popular posible. El tío Joaquín es un trabajador del campo, viejo filósofo y viejo moralista, algo desilusionado, de vida misteriosa, que cuenta en las veladas historias adecuadas a las ocurrencias cotidianas de la hacienda en que trabaja. Literariamente es un pariente próximo del cantero de Saint Point, protagonista de la novela del mismo nombre de Lamartine. Alvaro de Carvalho, en su volumen póstumo, titulado *Contos*, nos legó una colección de cuentos fantásticos. Este cuento fantástico no obedece tan solo a un propósito literario, sino que procede también de una anomalía psicológica. Para el autor la realidad era una conce-

pección subjetiva, porque no veía completamente lo que se representaba a los sentidos y corregía la visión en virtud de la representación que acompañaba a sus tendencias.

\*

\*

\*

El realismo, de 1871 a 1900 <sup>1</sup>, mantuvo a igual altura el prestigio de la novela y abrió nuevos derroteros sugeridos ya por la influencia extranjera, de Francia principalmente, ya por la consecuencia lógica de la tradición nacional creada por el romanticismo. Y si bien muchos autores, que la brevedad de esta reseña nos impide nombrar, continuaron luchando para triunfar en las empresas literarias que habían labrado la buena fortuna de los novelistas románticos, Eça de Queiroz y sus secuaces iniciaron una enérgica reacción. Las principales adquisiciones de la novela romántica constituyen el arte de reconstituir épocas históricas, minuciosos pormenores, descripciones pinturescas, algunos ejemplos afortunados de diálogos o retratos, o el empleo de la pasión amorosa como tema literario. Raro fué el asunto de historia peninsular o de historia patria que no se aprovechó: desde los lejanos tiempos de la invasión árabe y la fundación de la monarquía hasta las invasiones francesas y luchas de constitucionalismo, todos los episodios que ofrecían ejemplos vivos de pasiones turbulentas y agitadas lo utilizó para sus concepciones la novela romántica. Por lo contrario, la generación realista de 1871, declarándose francamente antipatriótica, cosmopolita, crítica y positivista, relegó entre las formas vetustas a la novela pasional e histórica y se consagró devotamente a la introducción de las formas a la moda, de la novela realista cuyos maestros y cultivadores eran Flaubert y Zola.

---

<sup>1</sup> *Historia da Litteratura Realista (1871-1900)*. Lisboa, 1914.

Fueron sus principales representantes Eça de Queiroz, bien conocido y estimado en España, Julio Lourenço Pinto, Luiz de Magalhães, Abel Botelho, traducido al castellano por Felipe Trigo y Magalhães Lima. A la sinceridad de la pasión amorosa, lírica, romántica, casi ingenua, que llega a extremos de sacrificio y abnegación, sucede como tema predilecto el divorcio impuesto por causas psicofísicas de temperamento, carácter y educación, ya que no por motivos sentimentales. La novela romántica veía en la pasión impetuosa, superior a la voluntad, su necesaria justificación; la novela realista la condenaba por medio de casos extraídos de la observación cotidiana. En vez de hacer la apología calurosa de lo pasado, engrandecido y magnificado con vivos colores por la paleta esplendorosa del arte, analizaba con una mezcla de desdén y de imparcialidad científica el presente desconsolador. El tema del divorcio y la superstición científica, así como una inmoderada imitación de los primeros modelos del género, condujeron a la teoría estética de la novela realista a sus extremas consecuencias. De satírica y crítica, de librepensadora, tornóse en petulantemente científica y como la de Zola, cínicamente amoral, una especie de laboratorio de análisis de psicología fisiológica que desecaba la libertad de la imaginación del escritor. El autor más representativo de esta última fase del naturalismo fué Abel Botelho, cuya novela *El Barão de Lavos*, traducida por Felipe Trigo, es un ejemplo típico de hasta dónde pueden conducir los prejuicios de escuela.

Ningún escritor moderno comunicó tanto esplendor a la novela portuguesa como Eça de Queiroz. Su evolución literaria fué siempre progresiva y manifiesta un vivo e ininterrumpido esfuerzo para mejorar su técnica, para ensanchar los horizontes de su espíritu, para elevar y hacer más profundos sus puntos de vista.

. De 1866 a 1875, Eça de Queiroz, colaborador de la *Gazeta de Portugal*, sacrificase al romanticismo, no tanto a sus procedimientos artísticos como al estado de su espíritu impre-

ciso, flutuando lejos de la realidad, que parecía rehuir. Una extremada preocupación de la forma impera en todos los escritos de aquel período inicial, posteriormente reunidos bajo el título de *Prosas bárbaras*, en cuyos rebuscados artificios es fácil reconocer todavía al futuro paisajista de *A Cidade e as Serras*, al observador ironista y su gran predilección por el Oriente, tal como los entonces recientes estudios sobre los orígenes del Cristianismo lo pintaban y representaban. Además de ese período inicial data el primer esbozo de su futuro personaje Fadrique Mendes.

En 1875, en *O crime do Padre Amaro* volvía a presentar la tesis de la novela de Herculano *Eurico o Presbytero*, el celibato del sacerdocio. Son estas dos novelas las mejores obras de las dos épocas literarias que se pueden presentar como ejemplo de la abierta oposición de los procedimientos romántico y realista. Herculano examina su tesis a la luz del sentimiento, y siguiendo las deducciones de su imaginación lírica desenvuelve una intriga puramente imaginativa, localizada en un vago e impreciso período de la historia peninsular; muestra la incompatibilidad entre el celibato de un clérigo y la fatalidad de la pasión amorosa. Eça de Queiroz, siguiendo con el monóculo asestado el rastrero, mezquino y bajo vivir de una vulgar e insignificante ciudad de provincia, copiaba la manera ilegítima cómo un cura poco escrupuloso conciliaba no ya el celibato con el amor, sino las apariencias y las necesidades de un temperamento impetuoso. *O Primo Bazilio*, la novela que viene después, nos explica la manera que tiene de entender el amor un alma de mujer arrastrada por esta causa al adulterio, enteramente opuesta a la que Camillo con tanta minuciosidad nos narra en sus novelas. La imaginación rastrea a ras del suelo, siguiendo resueltamente por en medio del torbellino humano para inquirir e interpretar las causas. Son estos dos libros de emoción violenta, de las más intensas pinturas literarias modernas, que entronizaron el gusto realista en Portugal. Con ellos realizó Eça de Queiroz no sólo una transformación de

procedimientos artísticos sino también de estilo, dando a la lengua portuguesa una flexible plasticidad, una sonoridad y una justeza de expresión que campean en sus obras y que después todos adoptaron. El romanticismo, si se exceptúa a Garrett, procuraría menos la rigurosa expresión que la corrección pura del vocablo o la variedad y la intensidad servida por una acumulación de color y de pormenores, de indicaciones del propio autor que subjetivamente nos impelen por el camino de la emoción. Eça de Queiroz es sobrio en los pormenores, pero éstos son vivos y gráficos, sus pinceladas son fuertes e incisivas, su estilo fiel hasta la severidad, y aun a costa de la corrección logra el efecto apetecido. Fué un alto servicio prestado a la lengua portuguesa este baño de realidad a que se obligó Eça de Queiroz. Al contacto de sus auténticos orígenes, de las realidades que expresaba, la lengua que se había convertido en una abstracción de gramáticos se afirma y se llena de primorosas cualidades.

*O mandarim*, cuya breve acción se desenvuelve principalmente en China, y los *Maias*, crónica de la vida de la Lisboa romántica, completan lo que llamaremos el segundo período de su vida literaria, desde 1875 a 1900, período de demolición que en los golpes caricaturescos e irónicos que asestó fué tan fiel que en su misma fidelidad halla la propia censura. Fué entonces cuando embistió contra la vida nacional, tal como la habían forjado el constitucionalismo, la incultura espiritual y la escasa convivencia internacional. En esas obras figura toda una galería de figuras inmortales traídas a la suprema vida del arte, de la obscuridad de su insignificancia, de su bondad ingenua o de su torpeza.

La tendencia moralista que ya se reveló en *O mandarim*, en donde se defiende una tesis moral, se manifiesta también en la fase inmediata, que es también de progreso en su carrera literaria (1887-1900). Esa preocupación de utilidad social, un ensanchamiento de los horizontes de su espíritu, abierto a una simpatía más curiosa y más viva, a un ardiente deseo de crear

arte humano, son las características de dicho periodo. Campean en sus obras *A reliquia*, en la *Correspondencia de Fadrique Mendes* y en *A ilustre casa de Ramirez* y en *A Cidade e as Serras*. Son obras de un supremo artista que por la observación, la experiencia de la vida y el estudio se ha convertido en un pensador y que ha llegado al momento de su más activa y fecunda creación. En *A reliquia*, que es una obra muy irregularmente compuesta, ataca la hipocresía religiosa y nos expone su concepto acerca de los orígenes del Cristianismo. ¡Pero con qué armas y con qué elementos hizo el ataque y afrontó el peligro! Como la abeja dorada de la fantasía, de nuevo tomaba aliento para enriquecer con sus nuevas conquistas el caudal de las realidades que tanto le preocupaban. *A reliquia* es la narración de una hipocresía trabajosamente construída durante muchos años y que en un momento rueda por tierra a causa de un episodio imprevisto, porque Teodorico, el protagonista, no sabe perseverar en su heroísmo de afirmar. Al través del asunto de Teodorico, Eça de Queiroz reconstituye un sencillísimo episodio de cristianismo que por haber tenido siempre el heroísmo de afirmar llegó a adquirir el dominio con que reina. En la *Correspondencia de Fadrique Mendes*, el tipo moral de Fadrique, una de las creaciones más extrañas de Eça de Queiroz, no corresponde a una realidad contingente y realizable, sino a la exteriorización de un ideal de escritor que al describir a su personaje crea un tipo que a él le gustaría vivir y realizar. Es una inteligencia despierta y viva, de una curiosidad exigente y perentoria, pertrechada de todas las conquistas y afirmaciones de la ciencia moderna en todas sus esferas y dominios; es un hombre de emociones intelectualizadas, cuya vida afectiva se desenvuelve dentro de estrechos límites en los que derramaba o cultivaba las amistades intelectuales, pero nunca se dejaba herir por las deliciosas saetas del amor duradero y profundo que imprime a la vida un nuevo rumbo; es una voluntad fuerte para ponerse al servicio de una inteligencia ávida y curiosa, para batirse en dos campañas, para acompañar toda

la formación de una secta religiosa, el babismo; pero sin persistencia serena en la concentración y sin el deseo de la publicidad necesario para producir una obra escrita. La lengua humana, formada de conceptos cristalizados, se le figuraba que era insuficiente, de una insuficiencia desoladora para expresar la originalidad de sus ideas y la frescura de sus emociones. Además, en su esteticismo, Fadrique se mostraba en extremo desdeñoso de la publicidad y de la sanción de la opinión pública. Su obra encarnaba su propio espíritu, a cuyo delicado y complicado funcionamiento, siempre progresivamente complejo, se incorporaban día por día las adquisiciones proporcionadas por la experiencia y el estudio. Fadrique se distingue, si no por su saber acumulado, porque dicho saber se transformaba en selva cultivada que le vivificaba y enriquecía el espíritu, henchido de necesidades nuevas, de sentimientos nuevos y de una actividad intelectual que se ejerce constantemente sin trabajo ni esfuerzo, tranquila y espontánea, como signo de una existencia propia.

En su *Ilustre casa de Ramires*, su obra maestra, si es posible establecer superioridad alguna entre sus últimos trabajos literarios, Eça de Queiroz entrelazó un propósito satírico a la novela histórica, que figura escrita por Gonzalo Mendes Ramires. Esta novela contiene como un instinto de observación realista y de enseñanza moral. Gonzalo representa el término medio humano, es un hombre mediocre, bondadoso, franco, ilusionado acerca de los valores de la vida, puesto que en él yacen adormecidos los grandes tesoros de fuerza, de energía y de valor que prodiga sin saber. Pero llega el día en que toma posesión de sí mismo, y Gonzalo parte para el Africa a fin de encargarse de una explotación agrícola en donde se hace rico, sano y dichoso. Gonzalo, lo declara el mismo Eça de Queiroz por boca de uno de los personajes de esta novela, es una encarnación del espíritu nacional con todo lo bueno y lo malo que en sí contiene.

*A Cidade e as Serras* ostentan un dualismo de composición parecido; es una libre creación de la fantasía en la que los

personajes son más bien símbolos sociales que seres de carne y hueso. La intriga no es más que un fantástico enredo adecuado al objetivo que se propone el novelista en lo que concierne a la acción, que transcurre en París, y un gran lujo de observaciones y descripciones reales y gráficas, sobre todo de los hermosos paisajes del Duero, en la parte novelesca que se desenvuelve en Portugal.

Habiendo muerto en 1900, cuando su espíritu descubría nuevos rumbos y senderos a su alada fantasía, libre ya de las trabas y ataduras de la ortodoxia realista, Eça de Queiroz dejó tras sí una pléyade innumerable de continuadores e imitadores. Se puso de moda el escribir como él. No hablaremos en estas páginas más que de los continuadores y discípulos de talento, y eso muy brevemente. Teixeira de Queiroz, autor de dos series de novelas y cuentos, *Comedia no campo* y *Comedia burguesa*, observador acérrimo de los cánones del realismo, obediencia qui ni su admiración por Balzac logró limitar, ocupóse mas de la corrección y limpieza del lenguaje, sin llegar nunca al estilo lleno de vida y de color de Eça de Queiroz. Perjudica mucho a sus novelas la anotación excesivamente minuciosa de las menudencias y detalles, una especie de *Sekundenstil*, como dicen los críticos alemanes, por el carácter predominante fisiológico y externo de su observación y por la vulgaridad de los personajes y de la acción. En sus cuentos campesinos logró escribir páginas más vigorosas y más bellas.

Julio Lourenço Pinto no fué un devoto menos fiel y fervoroso del naturalismo fisiológico. Comenzó su carrera literaria escribiendo una serie de estudios sobre la aplicación del experimentalismo al arte literario que vinieron a constituir su *Esthetica naturalista*. Luego, llevando a la práctica sus teorías, nos dió sus novelas *Margarida*, *Vida attribulada*, *Senhor deputado*, *Homem indispensavel*, *Bastardo* y *Esboços do natural*. Sus mejores trabajos literarios son *Margarida*, donde se hallan vivísimas reminiscencias de *Madame Bovary* y de *O primo Bazilio* y sus cuentos *Esboços do natural*. En todas sus obras

predomina de un modo avasalador la descripción, y en algunas descripciones es donde se contienen sus principales bellezas. En la única novela que nos dió Luis de Magalhães, *O brasileiro Soares*, en que se desenvuelve también el tema predilecto del realismo, el adulterio, pero tratándose de la mujer de un portugués enriquecido en el Brasil, que vuelve a su patria, de un *brasileiro* como se dice entre nosotros, renovábase otra vez el viejo tema. Efectivamente, Camillo hizo de ese *brasileiro* un tipo literario y lo había puesto en ridículo hasta tal extremo, que le negó toda moralidad, todo buen gusto y toda elegancia moral. Por lo contrario Magalhães humanizaba dicho tipo atribuyéndole pundonor y un empleo honrado de su fortuna, haciendo de nuevo con él un personaje literario.

Entre nosotros ninguno llevó al realismo a tan exageradas consecuencias como Abel Botelho, autor de la serie *Pathologia Social*, y cuyas novelas producen más indignación moral que sensación estética. Dotado de facultades especiales de visualización plástica de que hizo gala en sus cuentos. *Mulheres de Beira*, Abel Botelho exageró hasta el exclusivismo las preferencias y las aficiones de su espíritu. Este novelista nunca supo lo que era un alma. Por eso en su *Pathologia*, orientada por una psicología que no podía ser más rudimentaria, concentrada en algunas líneas del prefacio, nos hace asistir al desfile de una galería de sensuales torpes que solamente poseen aquella actividad moral indispensable para satisfacer o disimular las fatalidades de su temperamento.

Por el contrario, Jayme de Magalhães Lima se propuso, al escribir sus novelas, un designio de edificación moral. Por los temas y los procedimientos es un discípulo de la escuela realista, pero por sus doctrinas morales representa una modalidad diversa de nuestra novela: el tolstoísmo. De éste llegó a hacer una exposición en su libro *As doutrinas do Conde Ledo Tolstoi*. Entre sus novelas la principal es *O Transviado*, obra de desordenada composición en que se narran los desvaríos de un espíritu, que sólo en la comprensión y en la práctica tols-

toiana de la vida encuentra el sosiego moral. Entre estos desvarios figura un adulterio, tema obligado que constituye la parte mejor de la novela. En ésta, como en las novelas que escribió después, *O sonho da perfeição*, *Na Paz do Senhor* y *Reino da Saudade* la tesis moral perjudica grandemente a la ejecución artística.

También los escritores de esta época consagra al cuento solícita atención. Algunos de los novelistas enumerados cultivábanlo también. Eça de Queiroz, en su volumen titulado *Contos*, esbozó algunas de sus grandes obras posteriores, puesto que en ellos se ven fragmentos que se pueden considerar como embrión de *A Cidade e as Serras* y de *A Reliquia*. Pero también nos dejó trozos que viven una vida autónoma, como brillantes joyas literarias de las más delicadas y conmovedoras, como *José Mathias*, historia triste e cómica de una víctima del gran dios del ideal, y el *Soave milagre*, que juzgan todas las conciencias cristianas como una exquisita y elocuente oración. Teixeira de Queiroz, en sus dos series de novelas *Comedia burguesa* y *Comedia no campo*, incluye algunos tomos de cuentos, mostrándose dicho escritor más afortunado en este género que en la novela. Ya hemos hablado de los *Esboços do natural*, de Julio Lourenço Pinto.

Tres escritores labraron principalmente su reputación literaria con el cultivo del cuento: Fialho de Almeida, Alberto Braga y Trindade Coelho.

Fialho de Almeida, con notables dotes de escritor y colorista, con un vigor de estilo enteramente personal, nos dió tres tomos: *Contos*, *Cidade do Vicio* y el *Paiz das uvas*. Limitándose exclusivamente a la observación externa, no procurando interpretar más que lo que veía, Fialho de Almeida no fué nunca psicólogo. El alma humana interesábale medianamente, no consagrando toda su atención más que al animal humano. Por este motivo no existe una creación de caracteres en sus obras y escasamente hay en ellas acción, enredo o conflicto de caracteres y pasiones. Sus tres tomos forman una

larga serie de casos en que la animalidad irrumpe y domina, siendo la única dueña soberana, unas veces en virtud de formas más complicadas de disimulo y de hipocresía, otras veces impulsada y movida por una irresistible brutalidad. Todos los protagonistas de sus cuentos se sienten impelidos y gobernados por el instinto, por la fuerza impulsiva de determinantes ocultos, por los *espectros*, como diría Ibsen. Desde el primer hasta el último, todos los cuentos de Fialho de Almeida revelan un ansia ardiente y afanosa de pintar bien, de observar bien y de interpretar bien a esa erupción pasajera de *espectros*, el dominio imperioso del cuerpo sobre el espíritu, con un afán y una persistencia tan insistentes que recuerdan a los pintores del desnudo; una vida entera en que se repite el mismo tema en busca del tono, del matiz deseado.

En su *Paiz das uvas* se condensan con una grandísima originalidad, todas las particularidades de Fialho. El paisaje de una luz vívida y deslumbradora crea dilatados y espaciosos horizontes a la grosería y vulgaridad de sus sentimientos o el casi retroceso a la animalidad, operado por el aislamiento o las amargas y sinsabores de su vida, por el instinto de evitar, de pasar por alto la vida psíquica de los personajes tan identificados con la naturaleza ambiente que recuerda una estampa célebre de Doré, de la *Divina comedia*, de unos gigantes cuyos brazos se distienden, se alargan hasta terminar en ramas de árbol, y sus piernas se extienden, ramificanse y se retuercen en forma de raíces.

Alberto Braga cultivó el género con mucha más latitud; fué, por decirlo así, su especialista, y hasta cierto punto logró que se le proclamara el primer cuentista portugués. Ésta es una opinión que sólo puede permitirseles a los que confunden lo bello con lo bonito. Esos cuentos bonitos están las más de las veces plagados de defectos, defectos de composición que algunos condenan en absoluto, carencia del don psicológico, de verosimilitud, y hasta de sentido común. Alberto Braga, con su estilo sereno y un si es no es espiritualizado de tierna y

dulce melancolía, quiso ser el cronista de los casos bonitos, de los episodios que contenían alguna apacible emotividad, mas sólo parcialmente llegó a conseguirlo.

Trindade Coelho, autor de *Meus amores*, que Rafael Altamira tradujo al castellano, es un discípulo de Fialho, pero un discípulo con una individualidad distinta. No tiene la prosa viril y vigorosa de Fialho, ni se móvil artístico era tampoco el de hacer una obra de emoción violenta en que verter su ingenio subjetivamente como sus predecesores. Estaba dotado del don superior de impersonalizarse, para observar y documentar la vida. En sus cuentos de observación de la vida del campo, de una insignificante ciudad provinciana, en *Meus amores* campean esas dotes de observación y un estilo analítico y sereno como no se halla nunca en Fialho. Trindade Coelho tenía el empeño de saber narrar casos extraordinariamente sencillos, y extraía toda la belleza que en sí encerraban. Para conseguirlo empleaba todos los recursos con una flexibilidad de talento y una habilidosa combinación, siempre dueño y señor de su imaginación y de su estilo, sabiendo conservar su propio espíritu con sus tendencias y características íntimas, extraño a su obra, como espectador de sus propias creaciones. Este persistente prurito le convirtió en un verdadero realista que ávida e afanosamente procuraba mantenerse en una estricta y severa objectividad, de que hasta él mismo se acusa con una suave y delicada ironía. Los románticos en el cuento y en la novela teñían con un colorido de ingenuo idealismo las vulgaridades y las asperezas de la vida campesina. Fialho de Almeida pasóse al polo opuesto y Trindade Coelho, sin adolecer de pesimismo ni de optimismo, acercábase más a la verdad que los ingenios que adoptaban aquellas exageradas actitudes.

En la evolución de nuestra novela moderna existe una particularidad que no debemos omitir, por ser muy curiosa e interesante, y es que en Camillo Castello Branco, el principal representante de la novela pasional, autor de *Amor de perdição*, que cuenta siempre con numerosos lectores, operóse una trans-

formación, un cambio de procedimientos literarios influido por Eça de Queiroz, al mismo tiempo que por un prurito satírico por una real y sincera conversión, dando nos de ellos un ejemplo valioso en obras como *A brasileira de Prazins*, *Eusebio Macario*, *A Corja*, *Vulcões de Lama* y *Novellas do Minho*.

\*  
\*      \*

La novela histórica, después de la época romántica, sufrió una gran decadencia, dejando de ser obra de arte, para convertirse en un medio de vulgarización histórica con puntas y ribetes de aquel artificio que se acostumbra a emplear para obligar a los niños a tomar las drogas amargas y los medicamentos repulsivos. Se daba un tinte novelesco a la Historia como Lucrecio poetizaba la filosofía, para hacerla aceptable a los espíritos adversos a ella.

...prius ora, pocula circum  
contingunt mellis dulci flavoque liquore.

Estos propósitos didácticos y de vulgarización sumieron a la modalidad del género en la obscuridad, de la cual salía de cuando en cuando la vida efímera y sin obtener tampoco el aplauso del público culto. Antonio de Campos Junior supo comunicarle cierto calor de vibración patriótica que le valió el éxito lisonjero de su *Marqués de Pombal*, de su *Guerreiro e monge*, y de su *Luiz de Camões*. No fueron extrañas a este resurgimiento las conmemoraciones patrióticas de los centenarios, que a fines del siglo pasado se realizaron en nuestro país con inusitado esplendor, y la famosa cuestión del *ultimatum* inglés. Después la novela histórica cayó en el anónimo y la inanición artística en que vegeta todavía.

Han sido inútiles todas las tentativas para infundirle una nueva vida, porque ya había recorrido toda la gama de las in-

terpretaciones. Unicamente Anthero de Figueiredo, con su *Don Pedro e Doña Ignez* y con su *Leonor Telles*, obtuvo un ruidoso éxito por razones que radican más en el desenvolvimiento de su carrera literaria que en los méritos estéticos de esa nueva tentativa de novela histórica. Anthero de Figueiredo es, ante todo, un cronista de la pasión amorosa, que se complace en dar rienda suelta a la voluptuosidad en sus complicadas e ilógicas intrigas. Son casos de arrebatada y vehemente pesión amorosa, sus novelas *Comicos* y *Doida de amor*; son también episodios de amor apasionado las de don Pedro y doña Ignez y don Fernando y doña Leonor Telles. No está en los fragmentos de historia introducidos con arte la clave de la lisonjera acogida de sus novelas históricas, sino en los casos de amor que narra con aquella extensa vibración, aquel estilo vehemente y expresivo que señalan los procedimientos literarios del autor. <sup>1</sup> Anthero de Figueiredo representa con noble esplendor una modalidad de la novela que se halla en perfecto acuerdo con las tradiciones literarias de nuestro país, un poco olvidada y postergada desde Camillo por culpas de la influencia de la escuela realista. Dotado de una rara pujanza de estilo, de lenguaje propio y correcto, en abierta pugna con las prudencias innovadoras, Anthero de Figueiredo se sirve en sus novelas pasionales de los nuevos procedimientos del género.

La novela realista estrictamente naturalista, algo mecanizada por la fiel observancia de los cánones de escuela, tiene también muchos cultivadores, de los cuales citaremos únicamente a Eurico Seabra, João Grave, Sousa Costa y Vieira da Costa. El primero parece haber-se desinteresado de la literatura de imaginación; el segundo que estudiaba y describía los bajos fondos sociales espiritualizándolos con su simpatía com-

---

<sup>1</sup> Véase nuestro artículo *Estudos de Litteratura Contemporânea*. V. O senhor Anthero de Figueiredo en el tomo *Estudos de Litteratura*. — *Artigos varios*, primeira serie. Lisboa, 1917.

pasiva y que se internó también en los dominios de la alada fantasía en el *Último fauno*, también hizo sacrificios recientemente ante los altares de la novela histórica en su *Reinado trágico*; el tercero, que por largo tiempo sufrió la esclavitud de la camisa de fuerza del naturalismo, acabó por afirmar tendencias nuevas de libertad de concepción y ejecución en su delicada novela *Romeu e Julieta*. El último, que combinaba en sus elucubraciones literarias influencias de Camillo, Julio Diniz y del naturalismo, se encuentra incapacitado de continuar trabajando a causa de una cruel dolencia de la vista. Malheiro Dias, también con grandes dotes para este género literario, parece haber abandonado su cultivo, trocándolo por el periodismo, la política y la propaganda del fomento y extensión de las relaciones lusobrasileñas. La novela de aventuras en *Grande Cagliostro*, pasional en *Marta do Ceu*, política, algo simbólica con relación a los estados de espíritu creados por la situación interna del país en *Telles de Albergaría*, fueron las principales modalidades de la obra incompleta de Malheiro Dias. Incompleta decimos porque había que esperar todavía mucho de su talento y porque al entrar en la evolución progresiva tenía que perfeccionar aún sus procedimientos artísticos.

Silva Gaio siente una inclinación especial hacia las novelas de estados de conciencia, algo intelectual y que cada vez se hace más intelectual. En los *Últimos creyentes* nos dice lo que era la mentalidad de los últimos sebastianistas; en *Os torturados* nos pinta las torturas y martirios de tres almas sedientas de perfección y de justicia, que ven cómo se derrumban al suelo las bellas visiones entrevistas en sus sueños. Dichos personajes son caracteres de elección, espíritus de una vasta e refinada cultura, y entre sí se dedican a resolver problemas y dudosos recelos y singulares preocupaciones, lo que comunica a la obra un interés particular. El novelista tiene en preparación una nueva novela titulada *Latina*, que si su ejecución corresponde plenamente a su atrevida y brillante concepción, consolidará esta nueva fase de la novela: la novela intelectual.

Virginia de Castro y Almeida en sus libros *Terra bendita*, *Capital bendito*, *Trabajo bendito* y *Fe*, ha cultivado la novela moralista y la arrebatada apología de las virtudes activas de la energía y el trabajo. Pero como sucede siempre en todos los casos en que se busca deliberadamente la enseñanza moral, y no sus consecuencias implícitas, dichas obras pertenecen más al dominio de la propaganda que al arte puro. Si no nos viésemos obligados a abreviar esta reseña, trazada al volar de la pluma, aún pudiéramos citar otros muchos nombres, dándoles a todos ellos sus peculiares caracteres literarios.

Diremos para concluir que aunque el género modernamente representado entre nosotros cuenta con algunos nombres gloriosos y con obras de verdadero mérito, también a veces es necesario descubrir nuevos horizontes e intentar nuevas modalidades más en consonancia con nuestras preocupaciones y anhelos de hombres modernos. Y en esta esfera, como en todas las demás, nosotros nos declaramos partidarios de una ávida absorción de las corrientes modernas estéticas y filosóficas, que suministren nuevos materiales artísticos e intelectuales, nuevos puntos de vista para fomentar una fecunda y progresiva vida nacional, que se preocupe de los nuevos problemas morales y psicológicos, y de la discusión y solución de los mismos. Sobre todo ya es hora de que se abandone al realismo, que ha dado ya las últimas boqueadas. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> V. *A decadencia do romance realista*, en el tomo *Estudos de Litteratura*, Lisboa, 1917, 4.ª serie.

## Creação e critica litteraria <sup>1</sup>

Num estudo desenvolvido sobre a *Critica Litteraria como Sciencia*, pela primeira vez publicado em 1911 e reeditado em 1914 <sup>2</sup>, diligenciámos destrinçar o que no trabalho da critica havia de presumivelmente scientifico, isto, é fóra dos limites da arbitrariedade pessoal do critico, e o que era inilludivelmente contingente e fallivel. Concluimos então, depois de circumstanciadamente descrevermos as essenciaes operações da critica, depois de nos abordoarmos a um methodo que quanto possivel reduzisse esse campo vasto de arbitrariedade, que dois pontos havia na marcha do trabalho da critica: o ponto de partida e o ponto de chegada, o primeiro contacto com a obra litteraria, a impressão do leitor, e o ultimo, o juizo esthetic. Nestas duas estações não ha, quanto a nós, outro guia seguro que não seja o conselho do gosto esclarecido. Então desejavamos rehabilitar esta disciplina, já tão cultivada praticamente e tambem tão discutida theoreticamente, perante aquelles espiritos objectivos, que só acatam as conclusões dos methodos positivos, e particularmente em nós proprios desejámos poder enraizar a convicção que o objecto dos nossos estudos não era campo aberto por onde a phantasia vagueasse á solta. Hoje o mesmo senti-

---

<sup>1</sup> Trabalho inédito.

<sup>2</sup> Está em preparação a 3.ª edição da *Critica Litteraria como Sciencia*.

mento nos leva a procurar approximadamente medir a quantia de criação original que o trabalho critico póde comportar. Não se trata de com nova interrogação fazer symetria á primeira, de fazer corresponder á primeira — que ha de scientifico na critica litteraria? — a segunda — que ha de artistico na critica litteraria? Fallando de criação, não damos a esta o significado de resurreição artistica, mas o mais amplo de innovação. Neste sentido, é eminentemente creador o mathematico, o naturalista, o estadista, por mais sêcca que seja a sua imaginação artistica, desde que impelliram o espirito humano e as sociedades por trilhos novos, desde que com elles alguma coisa existiu que sem elles se torna inexplicavel. Ora esta criação é que nós plenamente cremos que póde existir, e repetidamente tem existido, na critica litteraria, quando a cultivam espíritos de eleição, ricos do dom excepcional de saber não só examinar e apreciar obras de arte, mas tambem em toda a parte sabendo discernir a belleza da rudeza e promptamente sabendo surprehender todas as correntes intellectuaes com uma especial intuição da consciencia individual e collectiva.

Sem este complemento, que hoje lhe additamos e que extrahimos da experiencia, a concepção da critica litteraria, por nós exposta na citada obra, poderá parecer demasiado estreita e reduzida á passiva obediencia dum methodo pouco fecundo como todos os methodos, quando os não vivifica a originalidade do espirito que os pratica. Longe de nós então o pensamento de systematizarmos as operações da critica nos trabalhos preparatórios susceptiveis de se descreverem e regularem por normas fixas, como se descreve e regula a organização duma bibliographia e duma tabella de variantes de textos ou dum quadro genealógico de manuscriptos. Já então vivamente diligenciavamos extremar os campos, em que se devem confinar o erudito, o bibliographo, o philologo, o editor e o critico litterario. Hoje este pensamento, pelas perplexidades permanentes em que nos surprehendemos apesar da fidelidade que quizemos guardar ao methodo ha annos formulado á guisa de programma,

hoje este pensamento de libertar a critica duma confusão que, sem a dedignar, a entibia no seu progresso, torna-se mais imperativo e lança-nos na deliberação de proclamar bem alto o muito que nella se contem de incoercivel, de insystematizavel em qualquer methodo, e de incompativel com as especialidades affins. Deste modo se responde tambem áquella opinião do con-tista dinamarquês, o famoso Andersen, que victima da critica, num momento de mau humor, summariamente a condemnou.

Poderá dizer-se — ha sempre quem se compraza em desvirtuar os designios — que este arrazoado defensivo, que nós desejaríamos redundasse num verdadeiro e eloquente elogio da critica, é um clamor *pro domo mea*. A forma por extremo insufficiente com que nós temos cultivado este genero de estudos e a sua larga diffusão em todos os paizes de intensa vida espiri-tual, para logo nos põem a coberto dessa opinião tendenciosa.

Para methodicamente procedermos, deveremos antes per-correr o terreno, em que vamos operar, e expurgá-lo de todos os obices ao nosso livre curso, desembaraçadamente, num e nou-tro sentido. Esses obstaculos são principalmente conceitos e noções erroneas sobre a critica e sobre o objectivo que lhe attribuimos.

Para nós a critica nunca foi considerada principalmente pelo seu aspecto normativo, pela sua pratica utilidade. Sempre temos procurado affastar para longe aquêlle modelo de critico, de férula na mão, que risca, emenda, castiga e muito rara e sobriamente elogia, aquelle critico sanhudo de que tanto se temem certos auctores portuguezes, como dum mestre estudan-tes preguiçosos. Não, esse fim util da critica, em nosso pensar, deve ser mais uma consequencia implicita, que o tempo e o bom discernimento extrahirão do que um objectivo deliberadamente procurado. Pode existir e necessariamente existe na critica um fim util, um escopo pragmatico, mas esse nunca poderá ser o de emendar, como censor officioso, nas paginas dum jornal ou duma revista, a proposito da productividade litteraria contemporanea. Todo o critico litterario, com uma nobre e elevada comprehensão

do seu intellectual mistér, terá sempre a dominá-lo um alto ideal, como póde ser o de orientar, drenar para certo sentido as correntes de idéas dominantes ou o de crear novas correntes, fomentando e fecundando o pensamento e o sentimento esthetico dos seus contemporaneos. Nunca se subalternizará a esse papel de censor, de chronista litterario, como tambem não limitará a sua actividade á função da critica erudita, como a que se pratica por esse mundo fóra nos centros universitários. Á critica jornalística contingente e leviana, que se desperdiça na frequencia de obras innumeradas, muitas vezes condemnadas a um immediato esquecimento, e que se arroga attributos para os quaes lhe faltam auctoridade e até possibilidade, oppõe-se a critica erudita, um pouco desdenhosa dum objectivo normativo daquella e toda sollicita em armazenar nos seus caixilhos numerados e etiquetados quanto se produz pela terra em lettra de fôrma, que de longe ou de perto se relacione com a materia a versar para no fundo das paginas accumular as notas e para no texto condensar as opiniões de todos os antecessores, ás quaes raramente novo juizo se acrescenta. A primeira é essencialmente meridional e a segunda originalmente germanica, muito embora por toda a parte coexistam as duas. A critica jornalística, aquella que quer emendar e ensinar, constantemente vê os seus *veredicta* destruidos pela sequencia da historia litteraria, tem por isso cavado a sizania entre os auctores-artistas e os auctores-criticos e tem impedido a elevação da critica litteraria ao nobre prestigio que lhe cabe.

Têm os olhos postos nella aquelles auctores que affirmam que a historia da critica é uma sequencia de triumphos dos auctores-artistas sobre as opiniões e juizos dos criticos, o que fez divulgar-se a concepção de ser a critica litteraria uma forma de esforço intellectual inferior á criação litteraria. Os que tal convicção exprimem não se déram ao trabalho de discernir em seu proprio espirito as varias interpretações e varias formas de cultivo de que é susceptivel a critica litteraria, pelo que exprimiram tão extremo juizo, e tão illegitimo, muito embora

se chamem Arnold, Shairp, Macaulay, Posnett e Robertson. A critica erudita, como se pratica nos estudos officiaes, em que é indispensavel haver tantos criticos litterarios quantas as cathedras, mecaniza completamente essa especialidade e faz do que a exercita um automato espirital. O professor universitario, que folhear a alluvião de revistas que publicam trabalhos de especialidade, que tenha em dia a sua bibliographia, que accumular notas sobre notas dos cursos e das conferencias, que seguir de olho attento á espreita todas as novas edições e re-censões, possui á mão, promptamente disponivel, um arsenal inexgottavel de materiaes, com que sem nunca pensar em ser original e novo, facilmente organizará um trabalho seu, ainda que só consista na combinação desses elementos alheios. Este critico, miudamente informado, tem pelos seus verbetes, promptos á sua chamada, toda a sciencia da especialidade e disso se contenta, pois das obras de arte dia a dia se vae afastando, tanto se compraz em compendiar o que dellas os outros pensam, e dos fins uteis da sua especialidade constantemente se vae desinteressando. Basta-lhe a reputação do mundo dos eruditos a preencher o seu ensino. Tal critico póde prescindir por completo do gosto artistico, da capacidade philosophica, da vocação critica e até do directo conhecimento das litteraturas, pois estas carencias não impedirão que brilhe pelo saber. Esta categoria de criticos, para a qual vão a acceitação e o respeito do mundo sabio, é perfeitamente esteril e só contribue para sobrecarregar o espirito humano de conhecimentos superfluos, de apparatus eruditos, que se tornam até nocivos por tomarem o lugar dos conhecimentos verdadeiramente fecundos, daquelles que com capacidade determinante se vêm incorporar no nosso espirito, vindo produzir um accrescimo de saber util, uma nova noção verdadeira, uma justa comprehensão de valores, um progresso moral. Ai da sciencia e do ensino que transformarem o espirito humano, o que ha de mais inquietamente vivo e plastico, num lobrego deposito, de impeccavel arrumação, de algido silencio, só quebrado pelos passos do erudito, avarento guarda.

O espirito quer menos arrecadar que absorver, em si mesmo encorporar, assimilar, elaborando sempre de modo novo vellos materiaes, como as plantas transformam quanto da terra absorvem na intensa seiva que as intumesce e vivifica. A critica jornalística, a censura ainda pode na sua mesma versatilidade conservar alguma flexivel frescura, na sua mesma ignorancia e no seu proprio pessoal arbitrio qualquer coisa de novidade fecunda, mas a critica erudita é sáfara como um chão salgado. Depois como — ainda que pareça paradoxo — esta critica prescinde de gosto artistico, de vocação critica e de espirito philosophico, dia a dia vae recuando para dominios mais distanciados, para os districtos limitrophes, para a biographia, para a bibliographia, para a metrificacão, para a philologia, e vae-se tornando pouco a pouco numa insólita especialidade: estudar a proposito das obras litterarias quanto ellas possam suggerir menos as proprias obras litterarias, como todos autonomas, com uma intenção esthetica, que foi a unica que guiou seus auctores ao conceberem-nas. E assim a critica litteraria póde-se até complicar de estudos de geographia historica, de historia politica e social, de folclore, *de omni re scibili*. A mecanica cerebral destes criticos, imbuidos de definições, regras, methodos, generos inflexiveis e inexgottavel erudição, é a daquelle automato, que um moderno auctor nos descreve, *Justin Pinard, professeur en Sorbonne*, pobre mediocre, automato espirital que chegou ás culminancias do ensino official e ao açumen do prestigio no mundo dos eruditos, parente muito proximo de Thomaz Diafoirus e de Brid-Oison, immortaes typos da comedia francesa.

A critica litteraria, como nós a comprehendemos, distingue-se da critica jornalística porque não tem o intuito de censura nem se propõe fins immediatamente uteis, não se dirigindo a cada auctor individualmente, não diagnosticando nem receitando como aquella junta medico-critica que no *Hospital das Letras*, de D. Francisco Manuel, percorre as enfermarias. Tambem não tem os pruridos de erudição cicca, da critica academica e universitaria, limita-se ao proprio conteúdo da obra de arte,

á sua estructura artistica e sobretudo não mantem perante as litteraturas uma attitude passiva, antes muito activamente se affirma e se propõe um alto ideal. Este ideal, que a anima, é que é a sua quantia de criação, que a eleva e dignifica perante a arte litteraria, ao contrario das fataes contingencias do seu methodo, que a prejudicam perante as sciencias.

Nalguns exemplos, que vamos adduzir, ver-se-ha o que nós temos por criação na critica litteraria e então flagrante-mente se surprehenderá que para se ser critico são insufficientes condições o methodo e a erudição, e é indispensavel circumstancia a vocação, a mesma que se requer para se ser poeta, dramaturgo ou romancista — os quaes se não fazem por tratados de poetica e theorias da litteratura. Então o critico deixará de ser o arbitrario impressionista das chronicas diarias e o espirito que passivamente obedece a um methodo para ser um original creator.

\*

\*

\*

Será Boileau o primeiro nome da nossa curta galeria, forçosamente curta como o seria uma galeria de poetas ou romancistas de genio.

Tornou-se já um habito mental, quasi uma praxe em historia litteraria, desdenhar de Boileau e dos seus principaes sequazes, Pope na Inglaterra e Gottsched na Allemanha, sobretudo duma certa historia litteraria demasiado preocupada de neophilia, extremamente modernista e anti-classica. Os que assim pensam mostram desconhecer que do proprio entusiasmo com que professam as suas theorias progressivas, do seu fervor intolerante se póde concluir a extensão e a profundeza da influencia de Boileau, como dos excessos demolidores duma revolução em grande parte se póde medir a duração e o prestigio das instituições depositas. Certo é que uma influencia perduradora e grandemente extensa póde deixar de ser uma influencia

\*

benefica. Tal é, porê m, o caso de Boileau, o primeiro grande critico que a França deu ao mundo, porque a sua influencia foi fecundamente sã. Elle teve sobretudo a bôa fortuna de apparecer no momento opportuno, quando a sua obra se podia immediatamente converter em indispensavel peça do xadrez litterario, não soffrendo por isso a incomprehensão e a inadaptação dos prematuros e dos retardatarios.

A Pleiade, pela doutrinação e pelo exemplo, de Ronsard, de Du Bellay e depois de Malherbe principalmente conseguira esboçar a tendência neo-classica, que desde a Renascença as litteraturas romanicas seguiriam; pela propria evolução litteraria, tecida mais das conclusões da experiencia dos auctores que dos ensinamentos da critica, essa tendencia fôra-se objectivando e chegára a constituir um ideal classico, toda uma esthetica, que em 1660, quando Boileau apparece, já produzira numerosas obras primas, pois Corneille, Molière, La Fontaine e Pascal já haviam conquistado as palmas da gloria. Porê m esta esthetica estava mais implicita nessas obras, sobre as quaes ainda se disputavam razões, que claramente explicita, formulada francamente em concepção critica, e essas obras, que hoje unanimemente são consideradas superiores typos do classicismo francês, ainda não reinavam sós no mundo litterario, porque outras tendencias estheticas, impetuosas, absorventes, avultavam e cresciam, ameaçando alliciar os espiritos e romper novas veredas litterarias. Eram essas correntes as da imitação devota de italianos e hespanhoes, Marini, Bartoli, Gongora, Cervantes e Ledesma, principalmente, o gosto do preciosismo e da emphase, e da superficial galantaria aristocratica que nos euphemismos se comprazia, e certa preferencia do baixo comico, do burlesco, que Brunetiè re attribue á permanencia duma base gaulesa, nacional, através desta espessa camada de correntes imitadoras. Estas varias correntes não eram simples inclinações, eram formas reconhecidas e militantes do gosto, que tinham já epigones consagrados, Balzac, Voiture, Scarron, Saind-Amand, Sorel e Chapelain entre outros. Qual foi o emprehendimento, que em

meio de taes circumstancias levou Boileau a cabo? Foi a tarefa ardua e triumphalmente cumprida, de objectivar francamente, como theoria litteraria, o ideal classico, por que se luctava desde Ronsard, que elle tão ingratamente apreciou, de extrahir do sub-consciente dos espiritos e libertar das faixas das obras de arte, em que latescia adormecido esse ideal, chamando para a vida independente das idéas geraes, elevando á categoria soberana de universaes o que todos sentiam e desejavam, mas ninguem sabia exprimir. Assim separada das obras de arte, em que já se exemplificava e confirmava, esse ideal classico tornou-se uma theoria, que se podia aperfeiçoar, completar, analysar e discutir como um systema de philosophia ou uma theoria physica, que podia ser apoiada ou impugnada, additada ou corrigida. E assim foi de facto, depois do que reinou sem concorrência até á Revolução Francesa ou, para observarmos a rigorosa chronologia litteraria, até ao Romantismo.

Oppondo-se com donodado esforço ás correntes que contrariavam o extreme classicismo e a depuração do espirito francês, o italianismo, o hespanholismo e o preciosismo, Boileau começou por atacar, nos primeiros dez annos da sua vida litteraria, toda a litteratura sua contemporanea que ao classicismo, como elle o sonhava, e ao espirito francês se oppunham. E' a phase combativa das *Satiras*. Depois, passando da demolição á construcção, architecta a sua doutrina. E' a phase positiva das *Epistolas* e da *Arte Poetica*.

Quatro peças mestras compõem a sua theoria, peças tão evidentes, tão axiomaticas para quem hoje as considera, que a sua descoberta a alguns fará lembrar a anecdota do ovo de Colombo. Mas se em seguida se lhes extrahir o seu rico cabedal de consequencias e se medir a grandeza do seu influxo, reconhecer-se-ha que nenhum critico foi mais genialmente objectivo que Boileau. Sim, porque em critica como em politica, ha espiritos subjectivos que de si mesmo extrahem a construcção nova que querem impôr á litteratura ou á sociedade— conforme o caso— e espiritos objectivos que das correntes obscuras se apoderam

como bridões para guiarem a litteratura ou a sociedade. E se aos primeiros está reservado o maior quinhão da gloria da originalidade, a elles tambem os esperam as maiores probabilidades de fracasso, enquanto os ultimos têm assegurado o triumpho.

Essas quatro peças mestras da esthetica de Boileau eram: a imitação da natureza, a soberania da razão, a imitação dos antigos e o amor da forma. Plenamente de accordo com a litteratura e a philosophia do seu seculo, Boileau prescrevia a imitação da natureza, mas da natureza humana, da normalidade logica, não da natureza paizagem, nunca do pictorico, sim daquella natureza que a propria razão dizia ser a unica materia imitavel, que não comprehendia o individual, o excepcional e o monstruoso, aquella natureza que a razão — pelo seu antecessor Descartes enthronizada — mostrava a si mesma conforme, fiel á sua propria estructura e permanente através do tempo e do espaço. Em nome da razão e da natureza, por aquella apontada como mestra infallivel da arte, é que Boileau defendia as regras das três unidades e condemnava, obediente á verosimilhança, o burlesco e o preciosismo e a adopção do maravilhoso christão. Aos classicos cumpria constantemente imitar, porque elles tinham fielmente executado essa esthetica: a imitação da natureza, pautada pela razão. E esse era o motivo por que as obras dos gregos e dos romanos triumphavam dos tempos e sempre se afiguravam vigorosas na sua belleza perfeita. Daqui se derivava coherentemente a concepção da belleza absoluta, da perfeição unica e inexcedivel, já attingida em alguns themas pelos velhos classicos, aos quaes sem descanso havia que imitar, não indifferentemente como queria Ronsard, mas com discernimento. Quanto á forma, queria-a clara, transparente, fiel á natureza e á razão.

Se nós, rapidamente, rememorarmos que ninguem ainda havia dado guia, criterio e motivos objectivos para a imitação dos antigos; que a natureza que os preciosos creavam em suas obras era pura invenção sua, pois a adulteravam e aperfeiçoa-

vam, natureza material ou moral que fosse; que a sua forma era obscurecida intencionalmente por um complicado trabalho de disfarce e de adorno galante; que as melhores obras do gosto classico, mesmo dum Corneille, haviam concitado protestos; que sobre os melhores escriptores do seu tempo, mesmo sobre aquelles que na gloria litteraria o haviam antecedido, amplamente influuiu a theoria de Boileau; que os esforços combativos do critico conseguiram, durante a sua vida, deter as correntes oppositas á sua concepção litteraria, teremos apontado alguns elementos para a justa apreciação da influencia de Boileau e da sua oportunidade.

O seu silencio sobre o vasto lugar que na arte occupam a imaginação, a sensibilidade e o pittoresco — silencio de quem não suspeitou de taes coisas — é o motivo principal por que tão vivamente o impugnaram, chegando os romanticos a confessar irritaveis antipathias. Mas, convem não esquecer, Boileau, legislador do Parnaso, decretou os seus canones para o seu tempo e para o espirito francês, e fê-lo em tão bôa-hora e tanto de accordo com o seu tempo que elles reinaram por toda a Europa e a elles se recorreu, sempre que a innovação imprudente ou as tendencias dum franco cosmopolitismo punham em perigo o naturalismo, o classicismo e o nacionalismo da litteratura franceza. Note-se que fallamos aqui de naturalismo em sentido muito diverso do que a essa palavra se attribuiu no seculo XIX, e de nacionalismo em sentido psychologico e não em sentido historico.

Isto posto, perguntamos: não foi Boileau, não como auctor do *Lutrin* ou dos bellos versos em que engastou os seus preceitos, mas como critico, um alto espirito creador?

\*  
\*      \*

Herder será o segundo dos exemplos por nós adduzidos.

Desde o principio do seculo XVII ao fim do seculo XVIII foi a litteratura franceza a capital fonte inspiradora da imagi-

nação e do sentimento esthetico da Allemanha. Até 1740 essa hegemonia exerceu-se indisputadamente. O systema dramatico francês e a theoria litteraria de Boileau, alli traduzido e imitado por Canitz, fôram o principal alimento que alentou durante esse largo lapso de tempo a pouco brilhante cultura litteraria da Allemanha. E quando os primeiros signaes de rebelião e de nacionalismo se patenteiam, a litteratura de gosto francês toma um character militante e combativo. E' effectivamente uma sequencia de aguerridas luctas litterarias a epocha que decorre de 1740 até ao fim do seculo XVIII, durante a qual os innovadores fôram tão sollicitos em theorizar como em praticamente exemplificar. Obras de audaciosa originalidade, que nem sempre lograram exito, e polemicas vivas, em que o tom de ardente proselytismo se casa á mais profunda especulação esthetica, esforçam-se pela criação duma litteratura allemã, nacional e nova. E a despeito do patriarchado de Gottsched, alguns passos progressivos fôram sendo feitos. Esta lucta consistia, na sua essencia intima, menos numa campanha sem treguas contra a imitação francesa que num ataque doutrinario e cerrado contra o classicismo, de que a litteratura francesa directamente se inspirava, menos ainda nesse programma negativo que muito positivamente no ideal nobre de crear uma litteratura nova para a Allemanha, para a Europa, para todos os povos cultos. Transcendeu pois de seus limites caseiros esta lucta memoravel, que pelas forças intellectuacs que empenhou, pelos nomes que associou e pela influencia que veio a exercer, é sem duvida a maior batalha e a major victoria da critica litteraria. Grandes nomes nella se fizeram, todos elles tendo em volta de si pleiades subsidiarias, que em escriptos polemicos e em revistas periodicas commentaram, explicaram e divulgaram as doutrinas dos mestres. Mas desses nomes nós só lembraremos os de Klopstock, Lessing e Herder, sem tambem nos occuparmos com a massa quantiosa e confusa dos acontecimentos e episodios, que a essa pugna déram interesse e palpitação, pugna gigantesca pela emancipação duma litteratura, que, na phrase de Herder, acor-

dára quando o sol já por toda a parte estava no meio dia e nalgumas nações se inclinava já para o poente.

Klopstock surgiu na arena litteraria em 1748, quando já não eram unanimes as preferencias do classicismo francês, que via os seus cultores divididos pela escola suissa, de Bodmer e Breitinger e que mais ainda se iam reduzir com o tentamen de reforma de Klopstock. Esta consistiu nos exemplos dados pelo poeta de tomar para modelo os classicos ingleses e extrahir da Biblia e das velhas tradições germanicas os seus temas poeticos. A poesia religiosa e patriotica de Klopstock foi o primeiro grande passo para a grande revolução esthetica, que na Allemanha se operaria no fim do seculo XVIII e teve o merito especial de revelar aos allemães, quando o gosto francês tinha no rei Frederico da Prussia o seu mais enthusiastico defensor, que a litteratura allemã poderia sahir da imitação e do cultivo de generos secundarios sem brilho. Com felicidade desigual elle revelou aos allemães a existencia duma mythologia nacional e a possibilidade duma poesia e dum theatro nacionaes e pelo tom sentimental de todas as suas obras oppôs um dique aos progressos do racionalismo francês.

Lessing, a quem Macaulay chamou o principe dos criticos, empenhou na lucta contra o classicismo francês as suas melhores energias, já como auctor-artista, já como critico. Nas suas *Fabulas Esopicas* apresentou uma theoria da fabula, que visava a desvalorizar a fabula francesa; na revista *Bibliotheca Universal* defendeu a superioridade esthetica dos auctores dramaticos ingleses e fez a mais calorosa apologia da tragedia burguesa, de que elle mesmo, pelo exemplo de *Miss Sarah Sampson*, se tornou o creador no paiz; atacou com vehemencia Gottsched e a sua escola e a que lhe succedêra, a de Zurich; mostrou com especial relevo o lado original das obras de Klopstock, Wieland, Uz e outros poetas novos; pelas suas *Rehabilitações* investiu contra erros e falsas interpretações tradicionaes. Nas *Cartas sobre Litteratura*, Lessing percorreu o estado actual da litteratura allemã e historica de alguns generos para funda-

mentar a sua opinião duma inteira carencia de originalidade, de muito frequente insignificancia. Se os escriptores allemães queriam retemperar a sua imaginação, que fossem estudar a litteratura inglesa, especialmente o seu theatro, cujo genio muito melhor se adaptava ao gosto e ás tendencias do espirito allemão. As velhas peças, banidas da scena pela invasão franceza, affirmava o critico, mostravam essa identidade do gosto allemão e inglêz; os allemães queriam nas suas tragedias ver e pensar mais do que a timorata scena franceza lhes fazia ver e pensar; o gosto grande terrivel e sombrio actuou mais sobre elles que a galantaria, a ternura ou o amor; e a exaggerada simplicidade dos franceses era mais fatigante que a complicada intriga dos ingleses.

Na *Dramaturgia de Hamburgo* chegou ao extremo de negar que a França, tão ufana de possuir o melhor theatro nacional, tivesse theatro. O systema dramatico francês foi impugnado com excessivo rigor, porêem necessario ao programma que Lessing se havia traçado e plenamente se ajustando ás aspirações, que elle servia. O systema dramatico francês, concluia Lessing, só tinha o merito de ostentar certa regularidade de estructura imitada dos antigos, dos tragicos gregos e extrahida da doutrina de Aristoteles, mas essa fidelidade aos velhos classicos era perfeitamente exterior. Era Shakespeare o fiel cumpridor das regras fundamentaes de Aristoteles. E' curioso notar que Lessing, cujos principios litterarios se haviam formado a dentro da escola franceza, até mesmo na glorificação de Shakespeare para o contrapôr a Corneille e Racine emprega as armas da critica franceza e que foi tão dominado pelo sectarismo doutrinario quando summariamente negou a existencia sequer dum theatro francês como quando hybridamente confundiu systemas dramaticos tão diversos, como o dos gregos e o de Shakespeare.

Eram estes os precedentes que Herder encontrava quando em 1764 encetou a sua carreira de critico e que elle desenvolveu e aprofundou até ás suas ultimas consequencias. Animado de sentimentos de vivo cosmopolitismo, que em politica o

faziam pacifista e em critica lhe inspiravam uma curiosidade illimitada por todas as litteraturas estrangeiras, Herder revelou ao povo allemão essas litteraturas, assim as cultas como as populares, ainda as dos mais longinquos e atrazados povos. Traduziu dellas muitas obras de exemplificação e interpretou-as criticamente. Sobre a poesia biblica e sobre a poesia homericã escreveu algumas das suas paginas mais perspicazes, havendo com as suas intuições aberto caminho ás hypotheses e theorias da erudição moderna. Não se cansou de mostrar como em toda a parte da terra, em todos os povos, nos tempos primitivos da sua civilização, sempre havia inspiração poetica, attestada por innumerous monumentos, como esses monumentos tinham por themas velhas tradições nacionaes e como essas tradições derivam do theor de vida de cada povo.

Quanto esses monumentos da litteratura popular eram por vezes bellos, em sua simplicidade e espontaneidade, tambem Herder sagazmente fez ver; esses monumentos eram para elle como productos da natureza que são sempre mais bellos que as suas imitações. Não comportava consequencias de pratica applicação toda esta empresa de demonstrar a generalidade, a nacionalidade e a popularidade das litteraturas? Comportava varias, principalmente duas do maior alcance, a que directamente Herder alcançava. Era a primeira a destruição da concepção da belleza unica e absoluta, só pelos antigos praticada e entre os modernos só por Boileau regulada e pelos franceses do tempo de Luiz XIV praticada, aquella arte que na Allemanha Gottsched preconizára e a escola saxonia diligenciára imitar. E esta refutação não era feita racionalmente ou por argumentos de ordem esthetica, como uma moda que a outra moda quer succeder, mas com factos incontroversos, como uma verdade se substitue a um erro. A segunda consequencia desta derivava como um corollario: se todos os povos, até os selvagens da Laponia, tinham sua propria arte litteraria, bem acolhida de todo esse povo, que não suspeitava de Boileau nem dos classicos, porque a não havia de ter o povo allemão, de alta

cultura, com uma lingua inegualavelmente rica e possuidor dum vasto thesouro de tradições, todo um mundo de materia litteraria a offerecer-se? Caminhando sempre, o genio critico de Herder, desinteressando-se do aspecto pratico e patriotico do problema, quiz tambem fundar uma esthetica, que não fosse como as poeticas de Aristoteles, Horacio e Boileau uma simples codificação das regras dos generos, mas uma verdadeira theoria da arte litteraria, e isso fez com aquella vasta comprehensão e aquella faculdade constructiva, de que o genio allemão naquelle seu pericdo aureo deu repetidos exemplos. Salientou a necessidade de se fundamentar o conhecimento do sentimento do bello em bases proporcionadas pelas sciencias naturaes e no estudo dos phenomenos psycho-physicos em que se decompõe a percepção do bello. Apontou o lugar que na elaboração de cada uma das bellas artes cabia á fonte sensorial correspondente e por esse meio pôde cavar uma delimitação solida entre a pintura e a esculptura, de modo a fixar os instrumentos, a capacidade, a indole propria de cada arte. Póde dizer-se que na Allemanha a historia da esthetica moderna quasi se tem reduzido ao desenvolvimento do conteúdo abundante das ideas de Herder, á sua confirmação pela psycho-physiologia experimental e a fazer encorporar a esthetica nos systemas de philosophia.

Mas Herder não se dedignou de fazer tambem campanha activa contra o classicismo francês, antes contra elle investiu com denodo, preferindo para os seus ataques o theatro francês e a sua theoria das unidades e contrapondo-lhe Shakespeare como modelo muito mais digno da imitação allemã, já pelo seu proprio valor intrinseco, já pela maiór semelhança do genio inglês ao genio allemão. Os criticos deste periodo atacam principalmente o theatro francês e propugnam indefessamente pela criação dum theatro allemão, porque sendo o theatro um genero commum, isto é, um genero que demanda estreita solidariedade com o publico e cuja influencia viva e promptamente se póde exercer, afigurava-se-lhe, e com razão, o instrumento litte-

rario mais adequado para servir os seus propositos nacionalistas. Os seus esforços fôram coroados de pleno exito, porque em 1773, por influencia dos seus ensinamentos criticos e sob a inspiração directa de Shakespeare, Goethe publicava o seu *Goetz von Berlichingen*, e é do apparecimento desta peça e do de *Emilia Gallotti*, de Lessing, que na critica allemã se costuma datar a criação do theatro nacional allemão.

Não precisaremos de apontar aqui que Herder se antecipou aos modernos folcloristas, quando viu os multiplos subsidios de estudo que as poesias populares offertavam, que é frequente que alguns auctores o considerem um precursor de Darwin e da sua philosophia natural, que muitos problemas pôs pela primeira vez e muitas theorias aventou, para o termos como um grande critico creador; bastará lembrar que foi da sua obra que derivou directamente, visivelmente, como a mais frondosa arvore procede da minuscula semente que em embryão a contem, todo o romantismo allemão, pelo qual a litteratura de Goethe, Schiller, Lessing, Schlegel e Tieck, combinadamente á litteratura inglesa, influuiu sobre o gosto litterario europeu, da propria França, que da penna de Madame de Staël soube deslumbrada o que era a litteratura da Allemanha, sua pupilla da vespera. Fazer tal construcção theorica não é obra de criação.

\*

\* \*

A Russia apenas ostenta dois nomes illustres na critica litteraria, Bielinsky e Dobrolioubov, ambos prematuramente mortos como se o destino quizesse mostrar que esta forma da actividade litteraria não se coadunava ao genio russo. Destes dois nomes, um delles goza de justa veneração no seu paiz, como tendo sido o seu maior critico. Não nos é permittido o directo conhecimento dos escriptos deste auctor, por não estarem traduzidos em qualquer lingua accessivel, mas para medirmos o alcance da sua obra, bastam as informações dos historiadores da lit-

teratura russa, que a respeito delle testemunham completa unanimidade de vistas e mais satisfactoriamente ainda nos elucida a influencia pelo critico exercida, o triumpho das suas idéas. Bielinsky surgiu na scena litteraria quando o romantismo russo, allemão de origem, politicamente patriótico e anti-napoleonico, ostentava já uma evidente fadiga de themes e de processos, quando os sentimentos dominantes e ideas geraes que o haviam impregnado já haviam exaurido a sua capacidade emotiva. O romantismo repetia-se, artificializáva-se, como por toda a parte na decadencia das escolas se observa. Ao mesmo tempo a philosophia allemã, o doutrinariismo social, Kant, Schelling, Hegel e os agitadores militantes da philosophia, que á praça publica desceu, e da politica, que na Russia toma sempre fórmãs de evangelização apaixonada, creavam um confuso mundo intellectual, donde alguma conclusão esthetica se poderia extrahir, se no momento opportuno um critico lucido o soubesse fazer.

Esse critico foi Bielinsky que, como um improvisado guia dessa tumultuosa agitação dos espiritos, soube extrahir todo um programma litterario, fazendo por um lado o balanço justo, — quanto pódem ser justos os inventarios severos com vista a um fim —, de todo o trabalho do romantismo, e por outro apontando com nitidez prophetica os novos trilhos que a litteratura deveria seguir, em continuidade da epocha que findava e em obediencia ás tendencias geraes. Com audaciosa coragem, Bielinsky fez como que uma revisão de processos, apreciando toda a velha litteratura, destruindo falsas refutações, fazendo reivindicações de nomes occultos por injusto esquecimento, prestando calorosa homenagem a Pouchkine, que era então a maior gloria litteraria da Russia, estadeando com rude franqueza a pobreza da litteratura russa perante as estrangeiras, não para inferir uma illação pessimista, antes para concluir pela necessidade de trabalhar pela sua renovação e valorização. Mostrando que findara o reinado do romantismo e da poesia, foi elle que lançou as bases doutrinarias duma nova esthetica litteraria, em que o

romance seria o genero predominante, toda preocupada de verdade e de espirito nacional. Havia que attender ás exigencias do publico, já fatigado dos excessos romanticos, e que acclimatar no sólo russo a sua propria litteratura, até então uma languida flôr exotica. Nacionalidade, verdade e predominio do romance entre os demais generos fôram os pontos capitaes da campanha em que Bielinsky se empenhou.

A obra de Bielinsky carecerá da exuberancia philosophica e doutrinaria dum Herder, mas excede-a em ardor combativo. E como as ideas, que ao divulgarem-se levam consigo grande quantia de sentimento, são muito mais poderosamente determinantes que aquellas que se apresêntam na nudez plena da abstracção, os ensinamentos de Bielinsky promptamente fructificaram, delles provindo essa pleiade admiravel de romancistas, com que a Russia revelou ao mundo o seu genio litterario e amplamente influiu sobre as litteraturas do occidente, romancistas que com supremo talento praticaram o realismo, Gogol, Tourguenêf, Dostoïewsky, Tolstoï e Gorki.

Não será esta opulenta messe uma prova irrefragavel da fecundidade do germen lançado ao espirito russo por esse sementeiro generoso? Não terá, pois, Bielinsky feito obra de creação?

\*                      \*

Sainte Beuve é o grande critico do romantismo; a sua actividade estende-se de 1824 a 1865. Em França, por excellencia a patria da critica litteraria, é frequentemente considerado como a personificação propria do genio critico. Gozou no seu tempo duma auctoridade e dum prestigio nunca reconhecidos a nenhum outro profissional dessa nobre actividade litteraria. E todavia grandes e brilhantes eram já então as tradições da critica franceza que a seguir a Boileau pudéra ostentar todos os finos espiritos que intervieram na longa e acesa querella

dos antigos e modernos (1690-1720) e Bayle, o P.<sup>o</sup> Dubos, Voltaire, Diderot, Laharpe, Marmontel, Madame de Staël, Chateaubriand e Villemain. Foi decerto a grande accumulação de correntes novas que permittiu a Sainte-Beuve o exito triumphal por elle obtido e não tanto as correntes criticas, em grande parte hesitantes e arbitrarias, como as correntes scientificas. Madame de Staël, chamando a attenção para a litteratura alle-mã, proclamára o nacionalismo diferenciador dessa arte, exemplificára o estudo comparativo das litteraturas, na Allemanha com grande enthusiasmo já praticado, e correlacionava a litteratura e as instituições sociaes. Desta correlação, que pelas generalizações a que se préstava era então duma distincta elegancia espirital, longa exemplificação fizera Villemain, constituindo para seu proprio uso o que se poderá chamar o methodo historico. Chateaubriand substituiu á velha critica negativa dos defeitos, como se praticava no classicismo, quando o ideal de belleza era unico e absoluto, a critica positiva das bellezas, bem mais fecunda.

De tudo isto ha um pouco na obra vasta e multimoda de Sainte-Beuve, mas muito mais ha tambem e é justamente o que se não continha nas obras dos seus predecessores que lhe deu originalidade e valor. Foi o methodo physio-psychologico, que o critico tomou da renovação da physiologia, que em seu tempo Cabanis e Bichat e outros operavam. Como mais tarde Zola quiz fazer romance naturalista, Sainte-Beuve quiz fazer critica naturalista, mas como o romancista sempre se afastou desse objectivo, porque a sua exaltada imaginação epica inteiramente repellia esse processo, assim o critico sempre guardou prudente distancia entre a sua pratica e a sua aspiração. E ainda bem que assim succedeu. Romance naturalista e critica naturalista são puras metaphoras, que apenas indicam uma tendencia, um esforço do espirito. Como tendencia é innegavel que existiu, pois de facto e declaradamente Sainte-Beuve quiz fundar uma sciencia moral, como disse, uma sciencia que teria por fim classificar os espiritos em familias, que representariam as pred-

minantes combinações dos elementos componentes. Então, dizia elle, chegar-se hia áquelle apuro extremo, em que dado o principal character dum espirito logo se deduziriam os outros, um pouco como Cuvier, que sobre a base unica dum dente reconstituiu todo o organismo duma extincta especie.

A liberdade da consciencia humana implica complexidades inesperadas e era essa liberdade que formava obstaculo a esse ideal da biologia. Todavia, bom era trabalhar para elle, approximarmo-nos successivamente d'elle; essa aproximação successiva julgava fazê-la Sainte-Beuve por meio das suas monographias, observações quanto possivel exhaustivas, em que nenhum pormenor seria sem valor, fosse caso positivo, fosse anecdota. Este processo considerava-o Sainte-Beuve como uma phase atrazada da critica, como um estadio correspondente áquelle, em que se achou a anatomia comparada antes de Cuvier e a botanica antes de Jussieu. Deu-se então afanosamente a accumular as suas monographias, materiaes para a grande construcção do futuro — que nunca se fez, porque era uma utopia.

Disse Brunetière que a originalidade de Sainte-Beuve consistiu em introduzir na critica litteraria um conjuncto de analyses, que elle chama a anatomia, a physiologia e a psychologia do escriptor. Isto contém uma verdade evidente, mas mascarada sob as metaphoras escusadas do naturalismo, de que Sainte-Beuve e mesmo Brunetière, Taine e seus discipulos foram presa e sempre com prejuizo da verdade. Que necessidade ha de ir fazer tão falsas approximações, que só confundem, ou desfigurando o trabalho critico ou ampliando o sentido desses vocabulos, anatomia, physiologia e psychologia, para além dos seus justos limites? O que Sainte-Beuve se comprouve em fazer, com uma persistencia tão reiterada que dir-se-hia uma especie de viciosa voluptuosidade intellectual, foi a analyse e a synthese de caracteres; analyse na busca dos pormenores, dos materiaes, de todas as informações e dados, na sua decomposição, no seu aproveitamento minucioso e avaro; synthese na reconstituição integral dum character. *Retratos* chamou elle a

grande parte dessas monographias e justamente o fez, porque eram retratos, que representavam verdadeiras syntheses moraes. Como um pintor que desveladamente se acura em dar relevo e expressão ao caracter, aos escaninhos mais reconditos da alma, na physionomia, de feições, côr e perspectiva, unicos recursos do que dispõe, aproveitando quanto sabe da biographia e da vida moral do seu retratando, assim Sainte-Beuve indaga incansavelmente, com uma indiscreção sem limite, quanto tenha valor documental, informador para a sua resurreição moral. É claro que deste modo Sainte Beuve abriu portas francas a investigações, que nunca haviam entrado na critica, pôs questões novas, estabeleceu correlações nunca entrevistas, metteu em linha de conta, na causalidade da arte litteraria, determinantes até então desprezadas.

A nacionalidade do auctor, o caracter da região da sua naturalidade, os seus ascendentes, a sua educação, o seu grupo de amigos, as suas leituras, os seus amores, a sua profissão, as circumstancias materiaes em que viveu, a saude que gozou, a doença que soffreu, a sua religiosidade, o seu atheismo, a sua indiferença, as suas opiniões politicas, a classe social a que pertenceu, as ambições que teve e que satisfez ou não — tudo, sem limite e sem escolha e sem discreção, tudo trazia um obolo util ao objectivo deste critico: reconstituir um retrato moral. Ha aqui muita coisa que não é psychologia, mas nada ha que seja pura anatomia ou pura physiologia. O que ha é biographia moral e como resultante um perfil litterario.

Facilmente se comprehende como esta curiosidade e este faro conduziriam o critico muito para além da exclusiva analyse das obras litterarias; levaram-no a todos os districtos da intelligencia, pois de poetas, historiadores, romancistas, criticos, dramaturgos, oradores politicos e sagrados, estadistas, militares, economistas, reformadores sociaes, naturalistas, pintores e esculptores, musicos se occupou nas dezenas de volumes, que nos legou. Quantos superiormente dotados tinham imprimido em suas obras o cunho original e vivo dum espirito typicamente

differenciado, tantos solicitaram a sua attenção inquieta. Attenção inquieta, porque poucas intelligencias terão existido como Sainte-Beuve tão encyclopedicamente curiosas, tão insaciadamente avidas de novidade. Este homem superior é um dos exemplos mais representativos da viveza inquieta e incoercível, da constante transformação do espirito humano. Penetrou em varios systemas philosophicos, varias attitudes religiosas, varios crédos politicos, sempre a todos se identificou numa sinceridade estreita, que lhe deu o dom admiravel da sympathia, de tudo penetrar com clara perspicácia. Sempre se escapava, nada deixando no mundo de idéas que abandonava e sempre trazendo riquezas novas, e dellas era o dom cada vez maior de analyse e synthese psychologica. Que necessidade haverá de lhe chamar naturalista e de appellidar como disciplinas da biologia as operações da sua critica? A principal novidade da sua critica veio de ser elle o espirito genialmente dotado que foi, como nenhum outro até hoje para o genero de critica que exerceu. Das sciencias naturaes recebeu talvez essa indifferença perante a hierarchia das informações e dos factos. O naturalista não distingue o valor scientifico duma rudimentar thallophyta e duma portentosa palmeira; tambem Sainte-Beuve não distinguia a anecdota intima, quasi escandalosa quando devassada, da acção publica e meritoria. Tudo era material de construcção.

Póde talvez estranhar-se neste critico certa falta de iniciativa intellectual, mas tomando sempre o mote que outros espiritos lhe proporcionavam, realizava obras superiores.

A indifferença moral, que notamos no seu carrear de materiaes, não importou nunca indifferença litteraria ou esthetica. Elle distinguiu sempre a obra mediocre, da obra de talento, da obra de genio, não confundiu Corneille ou Racine com os seus contemporaneos secundarios e vivamente desejou collocar fóra do arbitrio pessoal a apreciação das obras. Não conseguiu este ultimo objectivo. Era um perquiridor de almas, reconstituia caracteres, nelles filiava as obras e discernia o que nestas passára daquelles; era um dissertador arguto que a proposito

das obras d'arte novas obras de critica elaborava ; não podia confinar-se na analyse esthetica. E é de ver como na critica das idéas sempre fraquejou, ficando àquém de si mesmo. Ainda recentemente isto mesmo observámos ao ler uma das suas *Causeries du Lundi*, aquella que suggestiva, mas enganosamente se intitula *Qu'est-ce qu'un classique?* A sua apreciação esthetica limita-se ao bom gosto médio, á sua sensibilidade requintada, ao espirito de proporção, justo equilibrio, unidade e harmonia. Não tinha um seguro e equitativo sentimento do que era bello e do que o não era e das diversas categorias do bello litterario? De modo nenhum; tinha-o e muito vivo e vibratil. E, exceptuando algumas injustiças que attingiram os seus contemporaneos, os seus juizos foram sempre verdadeiros. O que affirmamos é que elle, porque era um critico psychologico e não um critico de idéas, porque no particular e individual se comprazia e não no geral, não soube sahir da sua intelligente sensibilidade para uma objectividade commum.

Elle mesmo notou que esta critica tinha um grave inconveniente, o não acabar nunca. Não acabava, porque se collocava fóra dum ponto de vista especificamente litterario e esthetico e porque se tornava em trabalho artistico, em intuição que diligenciava fazer-se cada vez mais exacta. Por isso Sainte-Beuve frequentes vezes voltou atraz a refazer o retrato, nunca para se repetir, sim para se contradizer e, portanto, renovar, como com subtil argucia disse Brunetière. Esta critica sempre acabava, e acabou com Sainte Beuve, pois em critica litteraria, como em pedagogia, como em historia, os methodos valem o que valem os espiritos que os empregam. Repetilos, sem a vocação superior de que foram extrahidos, de que elles são como que o rígido formulario, é reduzi-los a uma ferramenta aperfeiçoada, mas desgeitosa e inutil em mãos imperitas.

Nunca nenhum critico fez critica psychologica com tal exuberancia e fecundidade, nunca houve uma curiosidade tão fluctuante e incansavel, nunca ninguem foi mais alheio a systemas,

methodos e problemas theoreticos e tambem ninguem envolveu na sua obra tão grande somma delles como Sainte-Beuve. Quanto de proveitoso se havia anteriormente produzido em critica, quanto depois se produziu de novo no movimento geral das idéas sobre critica — tudo se comprehendeu nessa obra palpitante e viva que formam os *Portraits Littéraires* e as *Causeries du Lundi*. Sim, porque, sem o saber talvez, Sainte-Beuve systematizou, assimilou tudo que podia fecundar a sua intelligencia de critico, e, agora mais ainda sem o saber, tornou-se o necessario ponto de partida da posterior evolução da critica, quer o continuassem, quer o impugnassem. Há sempre seu perigo nestas affirmações tão absolutas, mas tanto quanto se pôde avaliar pela marcha das idéas, não será exaggero nem injustiça dizer que Sainte-Beuve é a propria personificação da Critica, como Balzac a é do Romance.

Escassa deve ter sido a influencia de Sainte-Beuve sobre a litteratura do seu tempo, pelo menos não conhecemos nenhum trabalho em que ella seja apontada, menos ainda medida. Essa escassez de influencia é resultado da mesma natureza da sua critica.

Mas, ao contrario, maxima foi, como se viu, a sua influencia na historia da critica — cuja moderna phase é de sua exclusiva criação.

\*

Não foi menos poderosa a que, dentro da Italia, Francesco De Sanctis (1817-1853) exerceu sobre a critica. Provindo da escola purista, da esthetica unica e predominante linguistica de Basilio Puoti, a que correspondia a critica do cotejo e do encomio, De Sanctis, alimentado de Vico, Schlegel e Hegel, começou por revolver uma grande massa de problemas estheticos e criticos, por estudar com uma curiosidade sem fim as principaes litteraturas estrangeiras, já então ostentando a essencial caracteristica do seu espirito, que foi a tendencia philosophica. Este primeiro periodo da sua evolução intellectual, que

dura desde a sua adolescencia até 1850, é dominado pela influencia de Vico, de Schlegel e Hegel, influencia feita por meio da escolha das affinidades e originalidades da sua propria mente. A Vico deveu a concepção dos tres processos de conhecimento — sentidos, intellecto e phantasia — e a audaciosa proclamação que em mais dum passo faz, da independencia e individualidade da phantasia. A Schlegel deveu a maneira historica da critica, que considerava a creação da phantasia litteraria solidaria com as circumstancias do tempo e do lugar e portanto infinitamente relativa e variavel, e ainda aquellas idéas geraes, pequeno corpo de doutrina, com que iniciou um seu curso sobre o genero narrativo: derivando a forma do conteúdo, nenhum poema pôde ser typo e modelo de todos os outros, visto que cada um tem um conteúdo seu e por isso uma forma sua; em poesia não ha typos, mas individuos, e nenhum individuo se assemelha a outro, — os typos são abstracções philosophicas; correspondentemente, o humano, o *homo sum*, fundamento absoluto e por isso immutavel de toda a vida humana, real e artistica, não existe na natureza e não existe na arte; as regras são tambem um trabalho posterior á arte e por isso são tambem abstracções; por isso a verdade na arte não é absoluta como na sciencia, mas é relativa ao conteúdo, nas condições em que o poeta o concebe. A Hegel deveu os principios da creatividade e da autonomia da arte, que constituiram sempre fundamentos solidos da sua esthetica e que no seu pensar dependiam duma faculdade essencial da consciencia humana, a phantasia.

O segundo periodo, que decorre de 1850 a 1865, segundo o perfil que d'elle traçou o historiador da moderna critica italiana, sr. Luigi Tonelli, é a phase militante e combativa, em que De Sanctis, por meio dos estudos depois reunidos sob o titulo de *Saggi Critici*, quando já se havia munido dum aparelho critico proprio, duma esthetica e dum gosto racionalmente fundamentados, dá todo o seu ardôr polemico á analyse e refutação dos principios estheticos e dos juizos criticos correntes. Pertencem ao terceiro periodo, 1865-1883, as suas obras primas, *Leo-*

pari, *La Letteratura italiana nel secolo XIX*, *Nuovi Saggi*, *Petrarcha* e sobre todas a *Storia della Letteratura italiana*, que é hoje classica naquelle paiz.

Foi com a elaboração destas obras para sempre notaveis nos annaes da critica que De Sanctis ostentou até á exuberancia os lampejos da intuição do seu gosto requintado, a sua excepcional predisposição philosophica, a sua originalidade creadora. Nellas exemplificou o seu conceito, de origem hegeliana, do poder creativo da arte, pois arte creadora, e da mais inspirada, é a sua critica. « Natureza e historia não são mais do que um simples material, do qual a arte se vale para os seus fins, do mesmo modo por que a industria se vale das materias primas para transformá las e dellas fazer *uma outra coisa* ». Uma outra coisa, diversa mas não menos bella, era a sua critica. Investigar, aproveitar todos os dados nteis á interpretação da obra e do auctor, do problema, fazia De Sanctis tambem, mas o que apurava ou outros lhe forneciam encorporava na sua construcção propria e esses materiaes ao contacto do seu espirito se metamorphoseavam, perdendo por completo o character de aparelhagem da erudição. Desmontava os materiaes componentes da obra de arte e com elles e a proposito della nova obra de arte compunha. Na que analysava predominava a intuição artistica, na obra de critica que elle creava predominava o aspecto intellectual, o esforço de interpretar, a ancia de construir um systema, uma moldura da intelligencia.

Analyse e synthese no sen espirito equilibravam-se superiormente, aquella dando bases seguras a esta, esta dando unidade e sentido áquella. O mundo complexo e revolto dum Dante, dum Petrarcha, é percorrido passo a passo e illuminado todo dum extremo a outro por este genial interpretador, por este impenitente phantasiador, que á critica austera deu as azas da poesia, a liberdade do vôo. Philosopho, não pôs um systema, mas impregnou fundamente de espirito philosophico toda a critica, a cada momento trazendo á superficie absconditos aspectos, renovando sem cessar os seus pontos de vista, como um pintor

ou excursionista intelligentemente curioso que de todos os lados encara e examina o monumento. A *Storia della Letteratura Italiana* é uma das mais originaes, mais poderosamente intellectivas e mais bellas da lingua do critico. Ella é uma reconstituição seguida e integral do evoluir da consciencia nacional da Italia, reflectida no fiel espelho da sua litteratura. A profundeza da analyse psychologica, o dom de achar no fundo intimo das obras e da mente dos auctores o que sem essa intuição divinatória para sempre lá jazeria, a imaginação philosophica viva até á exuberancia, a sensibilidade dum gosto extremamente vibratil e a eloquencia da phrase — fazem de De Sanctis o mais flagrante exemplo demonstrativo da nossa thése. Quer rebata uma falsa opinião de Julio Janin e refute os juizos de Saint-Marc Girardin, quer nos explique e interprete Dante, Petrarca, Leopardi ou os seus contemporaneos — De Sanctis sempre renova a materia com o magico poder do seu espirito. Dir-se-hia que o critico previamente concebia em possibilidade toda a producção litteraria duma epoca ou dum auctor, como que a adivinhava ou posteriormente a repensava, a reconcebia sob novos aspectos.

A critica assim praticada não envelhece, não caduca com os progressos da erudição, porque lhe attribue um viço permanente a originalidade do espirito que a praticou. Não será esta perenne actualidade obra de creação?

Outros exemplos poderiam ainda ser adduzidos, como Mathew Arnold, Taine, Brunetiére e o sr. B. Croce — destes dois ultimos já noutros lugares nos occupámos <sup>1</sup> — mas não seriam mais flagrantemente edificantes que os acima desenvolvidos.

---

<sup>1</sup> V. sobre Brunetiére *A Critica Litteraria como Sciencia* e sobre o sr. Benedicto Croce os *Estudos de Litteratura*, 1.ª serie.

## INDICE

---

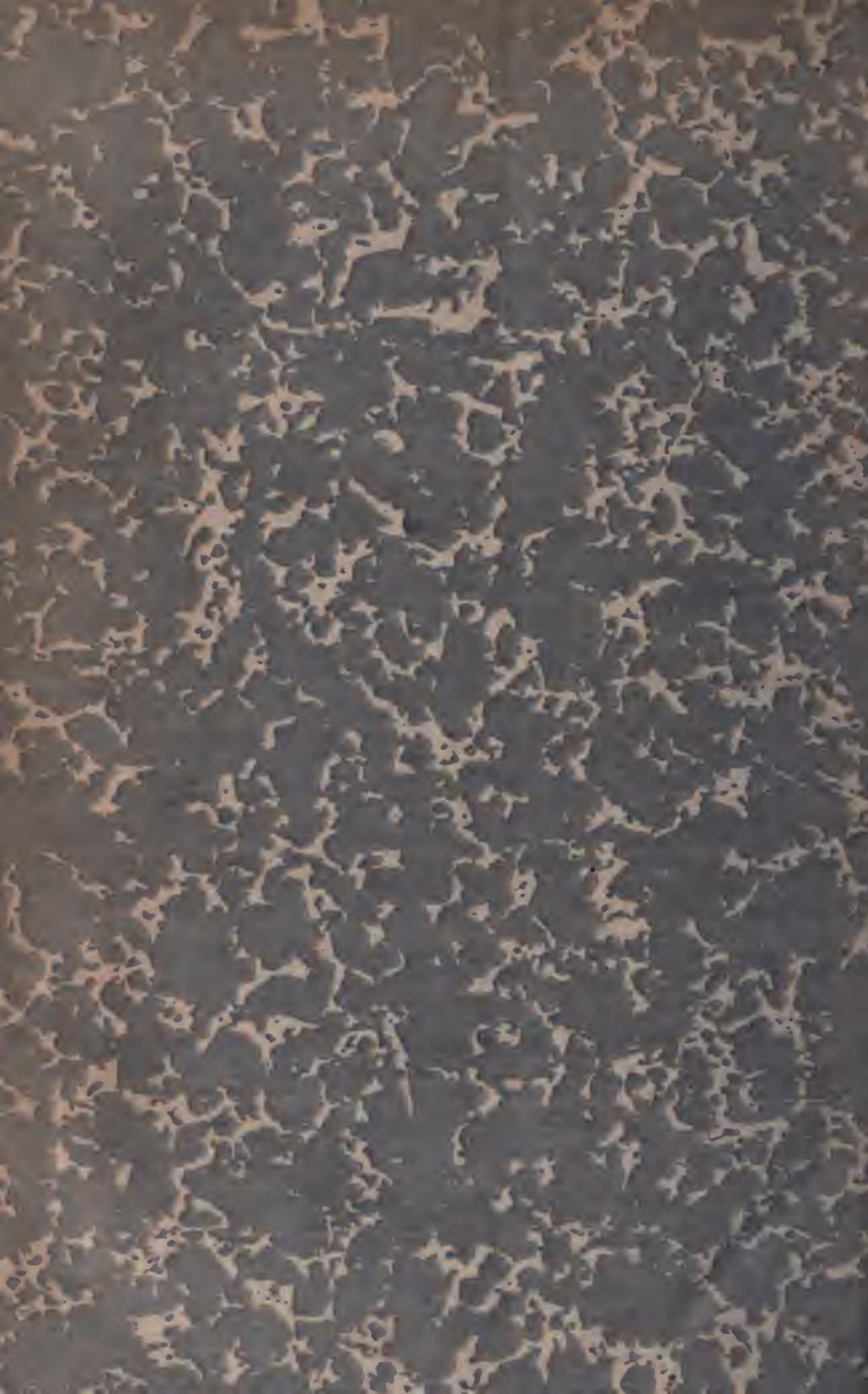
Estudos de litteratura contemporanea:	
VI—O sr. M. Teixeira Gomes . . . . .	6
VII—O sr. Julio Dantas . . . . .	23
Programmas de historia para o ensino secundario . . . . .	59
Do criterio de nacionalidade na litteratura. . . . .	71
Espanña en la moderna litteratura portuguesa . . . . .	83
As adaptações do theatro de Molière por Castilho . . . . .	109
Criterio para a organização duma anthologia litteraria . . . . .	143
Sobre la evolucion de la novela moderna en Portugal . . . . .	153
Creação e critica litteraria . . . . .	173











University of Toronto  
Library

---

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

---

Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File"  
Made by LIBRARY BUREAU

