

ANTONIO ARROIO

O CHINÓ DE GARRETT
e o snr. Julio Dantas



, Separata do n.º 48 da *Águia*

O CHINÓ DE GARRETT
e o snr. Julio Dantas

A Augusto Gil.



A dias, num grupo de amigos e não amigos, reunidos em alegre convivio, como se dis no *Burro do Snr. Alcaide*, discutia-se placidamente o talento do Snr. Julio Dantas que, na presente conjuntura, é uma das tres pessoas mais trombeteadas pelas gazetas da capital. E dava ensejo a este discretear ameno a representação da ultima peça do prolifico escritor que ele, — ousadamente, segundo afirmavam — capitulára de *Sóror Mariana*. Revelaram-se modos de vêr opostos, admirações até por vezes entusiastas, e outras que nada disso tinham, antes pelo contrario. Alguem comparava o autor da nova peça a Garrett, pela extensão e variedade da obra e ainda pelo character do seu estilo. Chegados a esse ponto, algo violentas porém se tornaram as objeções dos criticos que percorreram essa obra e lhe decomposeram o estilo, sempre o mesmo e sempre frio e falso, diziam, acabando por pedir que deixassem em socego o autor do *Frei Luiz de Souza* e a sua alma ardente e apaixonada.

Menos violento, mais preciso na acentuação das palavras e, por excepção, muito calado nesse dia, vinha de repente certo desiludido propôr uma formula conciliadora, como que para suspender o debate.

— Alguma coisa se encontra na obra do Snr. Dantas que lembra Garrett, dizia lentamente.

Mas não o atendiam e, impacientes, comparavam agora os dois escritores quanto ao seu aspecto fisico e ao proveito que dêle souberam tirar. Citavam-se as lendarias elegancias do Garrett janota e namorante, os centos de cartas de amor que recebia, as boas fortunas mais ou menos autenticas, o aveludado dos olhos e o corte da barba.

Aproveitando porém uma suspensão de hostilidades o mesmo desiludido, então um pouco mais apressado, ponderava que efectivamente ha pontos de contacto inegaveis entre esses dois vitoriosos. E, continuando a discussão, quasi já ninguem se intendia. Trazia-se á baila o *Frei Luiz de Souza* a proposito da *Sóror Mariana*, afirmava-se a fatalidade amorosa da raça, insultava-se a tragedia catolica do casamento indissolúvel e dos votos perpetuos, sendo o nosso desiludido, por terceira vez, levado a assegurar, mas agora incisivo e definitivo, que não podia restar duvida alguma sobre o parentesco dos dois dramaturgos; que alguma coisa de comum havia certamente entre eles.

— Mas que coisa é essa que você está para aí a impingir-nos há meia hora? que diabo têm eles de comum, gritou um indignado?

— O chinó, querido amigo, o chinó.

Amigos e não amigos caíram em si e acolheram a subtil explicação com amaveis transportes de alegria.

Disperso o grupo fui-me eu a pensar que palavras há, como

esta, que proferidas em circunstancias especiais, adquirem de subito uma significação profunda e complexa que nunca lhes havíamos atribuído mas que, dali em diante, também nunca mais elas perdem. Dir-se-ia que se convertem em símbolos materiais inconfundíveis, para nos iluminarem a senda da vida. Esse chinó, por um processo semelhante, transformára-se com efeito, aos meus olhos, numa entidade moral á parte, com uma significação e amplitude excepcionais e que abrangia não só uma porção considerável da obra de Garrett como a de todos quantos só podéram imitar o lado espalhafatoso e, por isso mesmo, inferior dessa extensa obra. Desde logo me sugeri um certo numero de considerações que me leváram a estudar o caso do *Sóror Mariana* do Snr. Dantas, para apurar quais dos amigos e não amigos tinham ou não tinham razão. A pouco e pouco ia recordando casos antigos que, em Garrett, eu havia atribuído á influencia do que já agora devo chamar *o seu chinó*. E preciso de aqui os referir, antes de evocar o doce e enternecido espirito da monja alentejana.

Quando foi do centenario de Almeida Garrett, em 1899, escrevi eu dois artigos que se intitulavam: o primeiro, *O Frei Luiz de Souza em musica*; e o segundo, *A Estetica do Frei Luiz de Souza*. Neste ultimo dizia eu:—o que porém Ibsen não atinge é o alto sentimento de fatalidade que se encontra no drama de *Garrett* e o emparelha com as grandiosas expressões do Tiatro Grego. O terror em Garrett não procede de deformações ou doenças organicas; vem da atmosfera mental que nos envolve, está immanente na concepção catolico-portuguesa do mundo. Entretanto ele tentou diminuir, ou propositalmente diminuiu essa intensa nota, já dulcificando o caracter do Romeiro e alterando, definindo o dubio das linhas que este mantém na lenda, já dramatisando o 2.º quadro do 3.º acto do *Frei Luiz* numa forma banal e desnecessaria, ultimo reflexo da maneira tiatral dominante ao tempo. Este caso de respeito pelo convencionalismo dum genero literario tão cheio de convenções como é o tiatro carece porém de mais largo e pormenorizado estudo; e carece ainda de ser tratado dentro dos principios do autor, isto é, como ele quer que a critica julgue a obra do artista.

O *Frei Luiz de Souza* distingue-se, a meu vêr, de uma maneira sensível de toda a obra garrettiana não só pelo caracter do seu estilo, como pelas circunstancias em que foi escrito, sendo até para crêr que estas expliquem por completo a diferença de forma estilística do notavel drama. Bulhão Pato, em *Sob os ciprestes*, refere-se a estes dois aspectos da peça em questão. Diz-nos que ele é a maior e mais completa obra de arte do grande poeta e conta-nos como foi realisada. Almeida Garrett havia muito tempo que pensava em escrever o *Frei Luiz*, quando em 1842 quiz a boa fortuna, é caso de dizer assim, observa o Pato, que apanhasse uma tremenda canelada. «Mettido em casa, de perninha, dias e dias, como matar o tédio d'aquellas horas senão trabalhando... Poz mãos á obra. A sobriedade das linhas, a propriedade e elevação das figuras, o modo simples de conduzir a acção até á catastrophe, tudo quanto lhe andava na phantasia havia muito, tomou forma precisa e o poeta realisou o seu ideal».

Quando Herculano visitou Garrett, já havia quinze dias que este dera a «bem dita canelada» e foi encontrá-lo «cercado de folhas de papel escriptas com mão nervosa». Era o *Frei Luiz de Souza* que o poeta desde logo lhe leu, despertando-lhe um enorme entusiasmo.

Mas seria essa a versão definitiva da obra, a que se publicou mais tarde e que nós conhecemos? Seriam inicialmente identicas ás do drama impresso, as ultimas sete scenas do 3.º acto?

Bulhão Pato, ainda na obra atrás citada, diz-nos que Garrett não emendava as estrofes ou os periodos ao passo que eles se iam succedendo e que, só depois de concluida a obra projectada, é que começava a apurar-lhe a forma. «Ninguem mais cuidadoso e demorado, acrescenta, em rever, corrigir, alterar, limar, polir as suas obras. As *Viagens na minha Terra*, que nos correm na leitura como a conversação mais facil e elegante, foram emendadas mil vezes. Depois de virem para a imprensa, tiraram-se quatro ou cinco provas.» E conclue por dizer que as emendas eram interminaveis.

É o caso succedido com Flaubert, Balzac, Eça de Queiroz e creio que com quasi todos os grandes artistas. Essa e outras circumstancias levam-me porém a supôr que as citadas sete scenas finais do *Frei Luiz* foram profundamente remodeladas após a leitura feita a Herculano e infelizmente sob varias influencias mais ou menos inferiores que levaram o auctor á incoerencia e ao enfraquecimento do final desse drama que, sem contestação possivel, é uma bela obra, a mais bela das suas obras.

Que nos diz Garrett na NOTA G ao 3.º acto, referindo-se ao caso de pôr ou não pôr em latim o *De profundis clamavi ad te Domine . . . ?*

«Tive conselhos para não pôr em latim estes bellos versetos do Psalmo penitencial que faço cantar aos frades. Não cedi, porque era faltar á verdade, e diminuir a solemnidade da impressão que a lingua latina inquestionavelmente produz nas cerimonias da igreja.»

Por que motivo faz então professar, ao mesmo tempo, marido e mulher em S. Paulo? Não é isso completamente contra a verdade dos factos e não diminue a gravidade ou solemnidade do acto? Mas não é tambem evidente que, desde que Maria de Noronha tinha deixado de falar da mãe e só perguntára pelo pai e pelo tio Jorge (Scena II do 3.º acto), não faz sentido ir ela ter com D. Madalena e morrer escondendo o rosto no seu seio?

E não é então lamentavel que, a essa maravilhosa figura de graça ideal, de subtil e estranha vibração espiritual, inocente e singela, a essa superior concepção do feminino mais delicado e sensivel, Garrett faça dizer:

— Meu pae, meu pae, minha mãe! levantai-vos, vinde
Esperae, aqui não morre ninguem sem mim?

Parecem frases extraidas do «Diario das Camaras» e destinadas a despertar a admiração, a servir de modêlo aos oradores parlamentares, alguns dos quais m'as citaram como exemplo tipico do talento dramatico! Não, Garrett obedeceu, na construção das ultimas sete scenas do seu drama admiravel, a méras imposições de ordem decorativa.

Conservou os latins porque são decorativos, e juntou pai, mãe e filha num só grupo, a meio do palco, por motivos da mesma ordem. Ele mesmo o dis na *Memoria* lida no Conservatorio que, nesse tempo, era bem diferente do que é hoje:

«A bella figura de Manoel de Souza Coutinho, ao pé da angelica e resignada fôrma de D. Magdalena, amparando em seus braços interlaçados o innocente fructo de seus fataes amores, formam naturalmente um grupo que, se eu podesse tomar nas mãos o escopro de Canova ou de Torwaldsen — sei que o desentranhava de um cêpo de marmore de Carrara com mais facilidade, e decerto com mais felicidade do que tive em pôr o mesmo pensamento por escriptura nos tres actos do meu drama.»

Esta concepção decorativa confirma-se na scena XI do 3.º acto que prepara o grupo anterior. Maria de Noronha, toma os pais pela mão e avança entre eles até ao meio do palco. É o baixo relevo primitivo, simetrico: o actor principal como eixo de figura de todo o agrupamento; a fôrma mais rudimentar da arte de esculpir e da arte de representar. É porém, graças a isso mesmo, essencialmente decorativo.

Entretanto, a meu vêr, muito ganharia esse final do drama se, em lugar de D. Madalena, fosse Maria de Noronha que, vendo-se só em casa, corresse alucinada em busca do seu fiel escudeiro e viesse encontrá-lo na parte baixa do palacio, onde encontraria tambem o pai, passando-se então toda a scena final apenas entre o pai e a filha. Evidentemente a situação tornar-se-ia muito mais angustiosa; mas é fóra de duvida que as duas principais figuras do drama se completavam, ou podiam completar de uma fôrma incomparavel. Morta a filha, quando visse aparecer o peregrino, como verdadeiro espectro shakespeareano que é, o pai despedia-se dela e, abrindo-se a porta do fundo, avançava para professar. E, assim, o sentimento do terror, dominante em toda a peça, atingia nesse ponto a sua maior culminancia. E assim tambem é que «o modo simples de conduzir a acção,» que Pato nota com perfeita justeza, se estenderia até á catastrophe final.

Garrett, porém, não pensou assim. Porquê? . . .

Quanto a mim reviu, corrigiu, alterou, limou, poliu e arranjou as ultimas scenas do 3.º acto quando já havia regressado á sua vida ordinaria, em plena decoração espectacular do parlamento e dos salões; e transformara-se-lhe a concepção inicial pela necessidade em que vivia de produzir efeito, de prolongar a sua existencia festejada, vitoriosa, triunfante.

João Batista já teria novamente arvorado o seu *chinó* para a conquista do mundo, sem atentar no que se passava com outro triunfador, amigo seu, com José Estevão que, apesar de calvo, tinha a cabeça e as atitudes de que Bulhão Pato nos dis: «José Estevão, era preciso ouvi-lo e vê-lo. Às vezes um gesto d'aquella cabeça apolinia era uma frase de Demosthenes!» (1)

(1) Bulhão Pato, sabendo que eu possuia *Os ciprestes*, como êle dizia, mandou-m'os pedir um dia e, quando m'os devolveu, vi que fizera varias correções e altera-

Esse final do drama reproduz o arranjo da opera romantica nos grandes *Concertantes* que fizeram as delicias dos nossos avós ; a presença de D. Madalena no convencional conjunto explicar-se-ia já pelos motivos ornamentaes que indico, já pela necessidade da voz do soprano dramatico nos *fortes* dos grandes trechos musicaes. A mulher de Manoel de Sousa Coutinho, nesse momento, nada tinha que fazer em scena ; fugira espavorida, coberta de vergonha para o convento em que devia professar. E, sobretudo, fugira da filha que era o testemunho vivo da sua queda.

E estou em dizêr que Garrett se daria a perros se supozesse que o Patinho, que êle conheceu na Ajuda em casa do Herculano, ainda um dia havia de conceber um *Apólo-Careca!*...

Tem pois duplo character a herança literária que Garrett deixou aos seus vindouros: de um lado, a mais honesta e levantada concepção dos assuntos, uma execução esmerada, uma estética profunda que, como algures apontei, encara os temas populares sob o aspecto mais humano e fecundo ; do outro, o tremendo e simbólico *chinó* em que vêm condensar-se, já agora, todos os convencionalismos contemporaneos e todos os arrebiques e preocupações do seu ridículo dandysmo. Os nossos dramaturgos poderam pois decidir-se por um ou outro lote da fortuna que se lhes oferecia, sendo que a maior parte optou infelizmente pelo 2.º lote. E por isso é que êle chegou ás mãos do snr. Julio Dantas ressequido, estafado, sem pomada alguma e até roído dos ratos e da traça.

Assim como Garrett tratára um têma popular no *Frei Luiz*, um *motivo humano*, diria Wagner, assim tambem o snr. Dantas tentou tratar o caso da *Sóror Mariana*, de há muito integrado na lenda nacional como o exemplo mais doloroso das historias de Amor. Leu certamente o pouco que há de escrito ácerca do assunto e, desse pouco que se conhece, quiz arrancar uma scena dramática de efeito seguro ; quiz fazêr literatura dramática de efeito decorativo. Desde o inicio que tinha enfiado o *chinó* porque, como claramente se verá, não compreendeu, não pode compreender nada do que havia lido.

Afinal o que sabemos nós dessa *Freira Portuguesa* tão espirital e tão cheia de ternura ?

— que era bem nascida, de uma familia aristocrática ;

— que um dia viu um lindo homem a cavallo e de todo se lhe prendeu a alma à brutalidade do soldado brilhante, do profissional tenório, tão inconsciente e cruel como o seu modêlo ;

— que o biltre a abandonou descaroadamente, sem nunca mais pensar nela ;

— que ela lhe escreveu para França cinco cartas maravilhosas, tão belas como o mais angustiado poema de Amor ;

— que as outras monjas, suas companheiras, eram affectuosissimas com ela e com a sua desventura ;

ções destinadas a uma 2.ª edição do livro. Essas palavras que cito, pô-las êle a paginas 142, após a 18.ª linha. O Pato está aí inteiro. Parece-me que o estou a ouvir recitá-las com a cadência e a entoação tão características do seu falar.

— que se penitenciou durante trint'anos;
 — que morreu de velha, passante dos setenta.

Eis tudo quanto se sabe.

Mas, dessa curtíssima série, evola-se um perfume incomparavel de cousas santas e doces. Ela, a pobre Mariana Alcoforada, apparece-nos com a sua alma patricia, sensibilissima, completamente a nú, de uma fórma inconfundivel. Não há que oscilar. É cheia do ternura, de carinhos, de encantos; é meiga, é tímida; pecou por não poder ser doutra maneira, por não poder resistir à fascinação que, na sua alma de fidalga, naturalmente exerceram as nobres artes da cavalaria e da guerra. É quando o sabe, acalmados os sentidos e sereno o animo peregrino, e desiludida, castiga-se, flagéla-se, penencia-se durante seis longos lustros; até que, acalmados os sentidos e sereno o animo peregrino, deixa de viver lutando. A submissão é inteira, a serenidade inunda-lhe a alma, morre de facto espiritualmente. E se, no *chinó*, não se encontrassem as pombas, era caso de lh'o chamar. Nunca essa ave, casta e linda, emprestaria o nome com mais sinceridade e apropriação.

Para mim, a tragedia dessa longa existencia, a vida individual dessa historia de Amor, começa exactamente após o abandono. Até aí dá-se apenas o caso banal, humano, da sedução e da posse: a mulher sensível e superiormente intelligente violada por um boçal truculento. É da praxe. Mas, após o abandono, o caso differencia-se e o verdadeiro drama, o tormento de uma vida inteira sacrificada ao engodo de um instante, toma aspecto inedito, unico, graças ás cinco excepcionalissimas cartas. Arrancar daí a figura da freira amorosa é indubitavelmente têma para tentar um alto espirito. Mas êsse deveria proceder como Garret quando, da lenda de Frei Luis, extraiu a luminosa e rara Maria de Noronha: criá-la bem viva e estranha no meio de personagens todos egualmente vivos.

Tal é a função do verdadeiro dramaturgo e do verdadeiro historiador: — criar Vida.

Que fez porém o Snr. Julio Dantas?

Imaginando, sem duvida, que o *chinó garrettiano* tinha o poder criador, ou transformador, do elmo magico dos Nibelungos, enfia-o pela cabeça abaixo, como já dissemos, e deita-se a adivinhar. Acreditando que, no tempo da Soror Mariana, «la réclusion sévère dans laquelle les mœurs portugaises tenaient les femmes et les filles ne s'étendait pas aux religieuses (1),» e porventura no segredo de documentos ineditos cuja copia tivesse diante dele (2), faz aparecer o heroi, o Conde de Chamilly no convento, de madrugada, mas com todo o aparato de grande gala: «Chapéu holandez; coura de anta; balona branca, derrubada; calças vermelhas de berri de França; espada enorme; cachimbo na bôca; capa no braço.»

Parece mentira, diria um espanhol; mas é assim que está na peça. Juntamente com ele surgem duas freiras com candeias na mão,

(1) Eugène Asse, na sua edição das *Lettres portugaises*, Paris, Charpentier et C.^{le}, 1873.

(2) «Primeiro de Janeiro» de 28 de Outubro de 1915.

Sóror Mariana e Sóror Inês de Jesus, a confidente. Ele mostra-se sacudido, sêco, indiferente; ela amparada (1) pelo braço do oficial, numa atitude de ternura, de fadiga e de abandono, revela «em todas as suas palavras, em todos os seus gestos, a expressão exaltada e ardente das grandes paixões.» Dá-se a scena das despedidas. Chamilly, o capitão de cavalos, regressa a França.

Mal se imagina, porém, como ele entrou e como vai sair do convento. Pois fê-lo de um modo naturalissimo, sobretudo se nos lembrarmos dos documentos ineditos cuja copia o snr. Dantas tinha diante dos olhos e que devem fazer supôr uma vida dissoluta nos nossos conventos do seculo XVII: trepando ou descendo por uma corda! Nem mais, nem menos. E para isto trazia grandes acicates, como representa o desenho do livro, e todas as varias cousas que atrás indiquei, incluindo «a espada enorme.»

Chega depois a abadessa com todas as monjas, trazendo candeias na mão; e finalmente entra o bispo de Beja, vestindo habito de bernardo, murça, capa, cruz peitoral de oiro, e chapéu episcopal. Este prelado, que parece não existir ao tempo na cidade de Beja e mais se diria saído de um camarim de S. Carlos em noite de grande espectáculo, andava na peugada do Conde, apanhou-o a gatinhar pela corda e veio fazer queixa á Abadessa, a qual, apesar das deshoras a que isto succede, e do inesperado e imprevisito dos acontecimentos, manda logo vir a mitra, o gremial e o báculo (sic), para receber «Sua Illustrissima na portaria.»

Toda esta trapalhada das candeias, do gremial e de um imaginario bispo de Beja, convertido em guarda nocturno amator, tem feito as delicias de quem sabe destas coisas, como se pode vêr nos interessantes artigos que, desde 20 de Outubro ultimo, publica *A Nação* ácerca da peça do Snr. Dantas. Refiro o caso, não por me preocupar com os factos historicos que se prendem com o assunto, e são independentes da questão estetica em si; mas tam sómente para notar a influencia do *chinó*, do tremendo *chinó*.

Voltando porém á peça, só tenho a acrescentar que, após um longo inquerito, o acto termina pela scena a que tudo isto mira—a afirmação do amor intemerato pela pobre Mariana Alcoforada, diante do Zé, do Bispo e da comparsaria das monjas, dispostas certamente em arco de círculo. O que ela quer, a desgraçada vitima de dois capitães, é que a deixem amar e fugir, mas sobretudo que a deixem.

Por isso naturalmente desmaia. O Bispo entrometido recomenda que a tratem com carinho: Deus ouviu-a e perdoou-lhe.

Ouvem-se toques de clarim, é manhã e cai rapido o pano.

Maldito chinó!

Toda esta miscelania traz-me á memoria uma anedota succedida com Fontes Pereira de Melo. Ao que parece, Fontes servia-se, na sua politica, de agentes de varias proveniencias, entre os quais um havia, radical e violento popular, que o ligava aos grupos do

(1) Parece não fazer sentido com a rubrica anterior.

operariado. Este homem chegou porém a cansar o ministro com as suas exigencias e foi despedido. Vai senão quando, achando-se um dia em conferencia com os seus freguezes e discutindo-se se Fontes era ou não era um grande gatuno, contou-lhes ele o seguinte:

Era duma vez um conselho de ministros no Paço da Ajuda. O ministerio estava já reunido quando entrou D. Luiz com a corôa de ouro na cabeça. Mas era verão e como fizesse muito calor, o rei tirou a corôa e pousou-a em cima da mesa. Correu o conselho e saíram todos os ministros. Querendo porém o monarca cobrir-se novamente, poz-se a procurar a corôa, mas só lhe encontrou o sitio... O Fontes tinha-a bispado.

O malandrão do cacique era um profundo psicologo e sabia como falar ao povo; para este, o rei é sempre uma personagem primitivamente heraldica, decorativa, e não pode deixar de trazer corôa até por casa. Corôa e scetro, bem entendido. Consideração esta que me levaria a supôr ter sido intenção do Snr. Julio Dantas, ao fabricar a *Sóror Mariana*, fazer simplesmente uma peça para tiatros de feira, tal como o *Roberto do Diabo*, a *Inês de Castro*, os dramas sacros de Braz Martins e um certo Fausto que tenho ali na minha gaveta e que reservo para meu divertimento, quando me aposentem, e se Deus me der vida e saude, como dizia o saudoso Dr. Assis. Efectivamente, todas as suas personagens nos aparecem heraldicamente arreadas, como o rei da anedota, e dir-se-ia que assim fazem porque o seu publico só seja acessivel a aspectos grossos e violentos de côr, porque seja popular, primitivo, analfabeto. Aquela mesma apostasia da freira não tem todo o ar de lisongear o já citado Zé, o Zé anti-clerical, sequioso de escandalos e de grandes impudencias?

E dir-se-ia portanto que, em logar de subir da feira ao teatro culto, como succedeu com a evolução por que passou o *Frei Luiz*, o Snr. Dantas descera da obra superiormente literaria para os rudimentos da arte popular, méramente decorativa e psicologicamente inferior.

Mas não é assim que devemos intender a estetica do prolifico dramaturgo.

Quando responde á senhora que criticou a *Sóror Mariana*, classificando-a de *mentira*, ele não explica a peça por considerações daquela natureza; toma-a completamente a serio. E, como o Snr. Dantas é hoje membro do mais elevado conselho artistico do paiz, não devemos por forma alguma desprezar a mais insignificante afirmação que ele faça nesta ordem de ideias.

Lembra-me, por exemplo, de quando foi o primeiro julgamento do Monumento ao Marquez de Pombal, ter S. Ex.^a apresentado, na Cronica da *Ilustração Portuguesa*, uma solução do conflito entre os dois primeiros premiados, solução que é um inteiro sistema de estetica e nos ensina como é que o autor de *Sóror Mariana* aldrava uma obra de arte. Para o Snr. Dantas o melhor seria apurar *as duas partes boas das maquettes* dos Snrs. Bermudes, Couto e Santos por um lado, e dos Snrs. Marques da Silva e Alves de Souza por outro, e fundí-las num só monumento. Eu não sei se o alvitre passou despercebido. Só sei que ele define por completo a Filosofia de Arte do

Inspector das Bibliotecas que se não preocupa com a unidade do tema humano gerador da obra artistica e apenas com a reunião de pormenores interessantes e de efeito seguro.

Ha anos já, tivemos nós dois uma longa conversa sobre a razão de ser da eternidade de certos dramas e especialmente da *Dama das Camélias*; e dizia eu que o tema desta peça é eterno e dolorosamente tragico porque resume em si a incapacidade da cortezã ter direito, aos olhos do mundo, de possuir sentimentos superiores da maxima abnegação e transcendencia; que essa *déclassée* não pode aspirar nunca á sua reabilitação social, ficou para sempre desprezada; que nisso reside a eternidade tragica do tema em questão ¹. E acrescentei que o *Kean* encerra, com relação ao homem, o equivalente desse tema. O histrião não pôde jámais aspirar á respeitabilidade social, tenha que sentimentos tiver; porque o seu dever, a sua missão social, é divertir o publico. Pai e filho haviam pois tratado o mesmo assunto sem darem por isso. O *Kean* é egualmente eterno porque não é uma peça episódica, mas um grande drama de coração humano. Disse ainda que só Novelli me revelára a filosofia do drama; em nenhum outro actor a encontrei.

O Snr. Dantas não queria aceitar este modo de vêr e parece-me que não o intendêra e que não ficou a gostar de quem assim pensava. Facto é que toda a sua obra episodica e incoerente não se concilia com tais teorias esteticas. Mas é factó tambem que, ao passo que Garrett cria vida, cria figuras animadas de uma vida rial, humana, o Snr. Dantas apenas constroi manequins convencionais que trazem aos ombros tudo quanto pode atrair a atenção do publico banal. Tais são as personagens da *Sóror Mariana*.

E, quando aquella senhora, a quem o snr. Dantas se dirige a 28 de outubro ultimo, dis que a sua peça é uma mentira, ele tambem desta vez não intende a frase, que sob forma despreocupada, encerra uma profunda lição estética; não pode senti-la. Mentira, neste caso, quer dizer que tudo aquilo não se podia ter passado na alma da nossa monja; que aquilo não vive, não existe, e sobretudo não se contém na lenda mística que chegou até nós e que transcende muito acima da grosseira peça. O grito dessa dama denuncia-me além disso a sua origem patricia, uma alma porventura gemea da monja de Beja, que se sentiu ofendida no seu fôro intimo perante a ridícula ficção desse acto infeliz. Sempre me hei de lembrar de um dito inédito e

¹ Aproveito o ensejo para manifestar o assombro que me causam os grandes pensadores quando afirmam que a *Manon Lescaut* precede a *Dama das Camélias*, que esta não passa de uma *réplica* da outra. Para mim a *Manon* é o drama do homem que tudo abandonou para seguir uma moça da vida; ao passo que a *Dama das Camélias* é o drama da renúncia, de uma *déclassée*, de uma cortezã de alma superior, aos affectos mais puros, affectos que a sociedade lhe não reconhece. São duas cousas absolutamente diferentes. Á peça de Dumas pode ainda prender-se, filosoficamente, a *Bulle de suif* de Maupassant, mas nunca o romance do Abbé Prevost. E se Massenet poudé dar a completa expressão da amante do Chevalier des Grieux, Verdi nem sequer suspeitou a profunda tragédia que se desenrolava na alma aparentemente cinica da sua brilhante heroína.

profundo atribuído a D. Luiz quando discutia com um dramaturgo a personagem de Hamlet.

—Aí há mais alguma cousa, affirmaria o rei. Ha a dissimulação que só os reis podem apreciar—porque ella lhes pertence por dever de cargo.

Não são estas as palavras régias; mas aí fica a ideia que, generalisada, significa;—só podemos julgar e apreciar os sentimentos e sensações que experimentamos. E se o verdadeiro artista os concebe genialmente, se os cria, é porque possui uma alma de fogo, de essência divina. Tal o caso desse marçano de merceria que fez o aristocrático *Busto da Inglesa*, e que se chamava Soares dos Reis.

Vi algures, ou dito por elle ou por qualquer dos seus biographos, que Garrett podia tratar os mais altos temas humanos porque os sentia profundamente na sua alma bella e ardente. Assim deve ser e assim pensam todos os estetas. O snr. Julio Dantas pensa porém diversamente. Porque, para defender o seu drama de Amor, observa á senhora a quem escreve:

—O que é a historia, o que é a propria vida—senão uma conjectura formidavel? O que foi sempre o Amor,—senão a mais dolorosa, a mais voluptuosa das mentiras?

Eu chego até a supor que elle queria dizer outra cousa, mas que não soube, ou que fez um trocadilho desastrado. É porém estranho que um dramaturgo, ao mesmo tempo director do Conservatorio, da escola de actores, pense de uma tal maneira. Que arte de representar pode sair dessa concepção da Arte e da Vida? . . . Que differença entre este professor e aquelle outro que criou o Tiatro Normal e produziu a admiravel pleiade de actores que os homens da minha geração ainda puderam apreciar na sua quasi totalidade e de que quasi nenhum resta! Que vergonhoso tiatro é o que hoje vegeta em Lisboa, após uma epoca tão brilhante como foi a que fechou com a morte de João Rosa, e o que se está preparando nesse lamentavel Casarão da Rua dos Caetanos! . . .

É por isso necessario mostrar como hoje se faz um homem eminente, um grande escritor, um dramaturgo consagrado, um poeta que rima o portuguez *tu* com o francez *plus*, um habil e activo plumitivo que se insinúa, que cativa, que domina, que o sabe e que o diz. Não. Garrett não lhe deixou, nem a sua alma, nem o seu genio, nem as suas theorias de Arte, nem os seus escrupulos de escritor; deixou-lhe apenas o ridiculo *Chinó*. Tinha pois bem razão o meu desiludido companheiro dos amigos e não amigos reunidos em alegre convivio. E eu só receio que esse *chinó* seja eterno, que o Snr. Dantas o legue aos futuros colegas, se é que ainda pode existir mais baixeza do que a da nossa arte actual.

COMPOSTO E IMPRESSO
NA TIPOGRAFIA DA «RE-
NASCENÇA PORTUGUESA»